Ibsens Bedeutung für das englische Drama.

Inaugural-Dissertation

zur Erlangung der Doktorwürde

der hohen Philosophischen Fakultät der Königlichen Universität Marburg

vorgelegt von

Robert Huber

aus Frankfurt a. M.

Marburg a. d. L. 1914

Buchdruckerei Robert Noske, Borna-Leipzig.

Von der philosophischen Fakultät der Universität Marburg angenommen am 19. Februar 1914.

Berichterstatter: Prof. Dr. Viëtor.

Dem Andenken meiner teuren Eltern.

Inhaltsverzeichnis.

Seite

Einleitung.

Über die Möglichkeit eines Ibsenschen Einflusses 1

Ausführung.

I. Das englische Drama im 19. Jahrhundert 2
II. Ibsens Bekanntwerden in England.
a) Ibsen-Übersetzungen 9
b) Ibsen-Aufführungen 16
III. Methodisches.
a) Einwirkung Ibsenschen Geistes 24
b) Einwirkung Ibsenscher Form 25
IV. Ibsensche Kunst und die älteren Dramatiker.
a) Sidney Grundy 28
b) Henry Arthur Jones 31
c) Oscar Wilde 40
d) Arthur Wing Pinero 48
V. Unbedeutendere Nachahmungen und Parodien 56
VI. Ibsen und Bernard Shaw 61
VII. Ibsensche Kunst und die jüngeren Dramatiker 79

Schluß.

Zusammenfassung 82

Literaturverzeichnis.

(Mit Ausnahme der erwähnten Dramen der betr. Autoren.)

Henrik Ibsen, Sämtliche Werke in deutscher Sprache. Durchgesehen und eingeleitet von Georg Brandes, Julius Elias, Paul Schlenther. 10 Bde. Berlin (Fischer) 1898 ff.

William Archer, The Collected Works of Henrik Ibsen. 12 Bde. London 1906—1912.

— The Prose Dramas of Henrik Ibsen. New and revised edition. 5 Bde. London 1900/01.

— Henrik Ibsens Prose Dramas. 5 Bde. London 1890/91.

— The Theatrical World. 5 Bde. London 1893—1897.

— English Dramatists of To-Day. London 1882.

H. A. Jones, The Renascence of the English Drama. London 1895.

— The Foundations of a National Drama. London 1913.

Clement Scott, The Drama of Yesterday and To-Day. I—II. London 1899.

Augustin Filon, The English Stage. Being an account of the Victorian Drama. Translated from the French by Frederic Whyte with an Introduction by Henry Arthur Jones. London, New York 1897.

Mario Borsa, The English Stage of To-Day. Translated from the original Italian and edited with a Prefatory Note by Selwyn Brinton M. A. London 1908.

E. E. Hale, J., Dramatists of To-Day. London 1906.

A. Dukes, Modern Dramatists. London 1911.

C. E. Montague, Dramatic Values. London 1911.

P. P. Howe, The Repertory Theatre. A Record and a Criticism. London 1910.

A. B. Walkley, Playhouse Impressions. London 1892.

James Huneker, Iconoclasts. A Book of Dramatists. New York 1909.

Archibald Henderson, Interpreters of Life and the Modern Spirit. London 1911.

— George Bernard Shaw. His Life and Works. A Critical Biography (authorized). London 1911.

Otto Hauser, Das Drama des Auslandes seit 1800. Ordentl. Veröffentl. der Pädagog. Lit.-Ges. „Neue Bahnen". Leipzig 1913.

R. Wülker, Geschichte der englischen Literatur. Bd. 2. Leipzig und Wien 1907.

L. Kellner, Die englische Literatur im Zeitalter der Königin Victoria. Leipzig 1909.

E. Engel, Geschichte der englischen Literatur. 7. Aufl. Leipzig 1909.

Roman Woerner, Henrik Ibsen. Bd. 1 u. 2. München 1900, 1910.

E. Reich, Henrik Ibsens Dramen. Berlin 1910.

R. Lothar, Henrik Ibsen. Leipzig, Berlin, Wien 1902.

O. Heller, Henrik Ibsen. Plays and Problems. Boston und New York 1908.

D. Mac Carthy, The Court Theatre 1904—1907. London 1907.

E. Gosse, Northern Studies. London 1890.

— The Prose Dramas of Henrik Ibsen. Lovell's Series of Foreign Literature. New York 1889.

— Ibsen. London 1908.

Catherine Ray, Emperor and Galilean. Translated from the Norwegian. London 1876.

T. Weber, Nora. Kopenhagen 1880.

H. F. Lord, Nora. London 1882.

Havelock Ellis, The Pillars of Society and other Plays. (Camelot Series.) London 1888.

Ednah D. Cheney, Nora's Return. A Sequel to the Doll's House of Henrik Ibsen. Boston 1890.

E. Oswald, Nora und was aus dem Puppenheim ward. Nach dem Englischen des Walter Besant. Hamburg 1891.

F. Anstey, Mr. Punch's Pocket Ibsen. London 1893.

Bernard Shaw, Dramatic Opinions and Essays. I—II. New York and London 1907.

— The Quintessence of Ibsenism. London 1891.

— The Quintessence of Ibsenism. Now completed to the death of Ibsen. London 1913.

— The Sanity of Art: An Exposure of the Current Nonsense about Artists being Degenerate. London 1911.

— Brieux. A Preface. London 1910.

— The Irrational Knot. Reprinted with a Preface in 1905.

— Widowers' Houses. Being Number one of the Independent Theatre Series of Plays. Edited by I. T. Grein. London 1893.

Julius Bab, Bernard Shaw. Berlin 1910.

Holbrook Jackson, Bernard Shaw. London 1907.

G. K. Chesterton, Bernard Shaw. London 1910.

H. L. Mencken, G. B. Shaw. His Plays. Boston 1905.

Augustin Hamon, Le Molière du XX^iéme Siècle: Bernard Shaw. Paris 1913.

Paul Hamelius, A. W. Pinero und das englische Drama der Jetztzeit. Brüssel 1900.

L. C. Ingleby, Oscar Wilde. London 1907.

Felix Paul Greve, Oscar Wilde und das Drama. In Oscar Wildes sämtliche Werke in deutscher Sprache Bd. 2. Wien und Leipzig 1906 bis 1908.

Carl Hagemann, Oscar Wilde. Studien zur modernen Weltliteratur. Minden (Westfalen) 1904.

P. P. Howe, I. M. Synge. A Critical Study. London 1912.

Charles S. Cheltnam, The Dramatic Year Book and Stage Directory for the United Kingdom. London 1892.

Zeitungen und Zeitschriften.

Frankfurter Zeitung.
Vossische Zeitung.
Neue Deutsche Rundschau.
Nord und Süd.
Das Literarische Echo.
Sozialistische Monatshefte.
Zukunft.
Anglia.
Englische Studien.
Neuere Sprachen.
Revue des deux mondes.
Academy.
Fortnightly Review.
Edinburgh Review.
Blackwood's Edinburgh Magazine.
The Forum.
Yale Review.
The Bookman.
The Daily News.
Harper's Weekly.

The Stage Society. Annual Reports.

The Theatre. A Monthly Review of the Drama, Music and the Fine Arts. Edited by Clement Scott. New Series Vols. I—VI. London 1883 to 1885.

The Spectator. A Weekly Review of Politics, Literature, Theology and Art.

Abkürzungen.

C.W. = The Collected Works of Henrik Ibsen, ed. by William Archer 12 Bde. London 1906—1912.

P.D.H.I. = The Prose Dramas of Henrik Ibsen, ed. by Archer. New and revised edition. 5 Bde. London 1900/01.

H.I.P.D. = Henrik Ibsens Prose Dramas, ed. by Archer. 5 Bde. London 1890/91.

Th.W. = The Theatrical World, ed. by Archer. London 1893—1897.

D.O.a.E. = Dramatic Opinions and Essays, by G. B. Shaw. I—II. New York and London 1907.

Einleitung.

Über die Möglichkeit eines Ibsenschen Einflusses.

Es ist noch kein Jahrzehnt vergangen, seitdem Ibsens Mund für immer stumm geworden ist; noch ist das endgültige Urteil über den Wert seines künstlerischen Schaffens nicht gesprochen, obwohl die Zahl seiner Anhänger immer mehr wächst, obwohl wir wissen, und vielleicht mehr fühlen als wissen, daß in Ibsen uns einer der seltenen ganz Großen beschert war. Da erscheint es fast verwegen, jetzt schon, nach so kurzer Zeit, von der Bedeutung reden zu wollen, die er für das Drama Englands gehabt, jetzt schon den Einfluß bestimmen zu wollen, den er darauf ausgeübt hat, jetzt schon in der Fülle der dramatischen Produktion der letzten Jahrzehnte, deren Anblick und Eindruck so verwirrend mannigfach ist wie das Leben selbst, das sich darin spiegelt, deutliche Spuren Ibsenschen Geistes erkennen zu wollen. Wir stehen fast noch zu sehr mitten in dem allen, als daß wir klar zu erkennen, klar zu sondern vermöchten. Und das ganze Unternehmen erscheint wenig erfreulich und fast zwecklos, wenn wir lesen, was Bernard Shaw, der erfahrene Kritiker und Dramatiker, vor wenig Jahren von Ibsen behauptete: „Es ist beispielsweise ein Gemeinplatz geworden zu sagen, daß er die ganze Richtung des englischen Dramas geändert und seine Technik umgestaltet habe. Ich muß gestehen, daß ich nicht imstande bin, ein einziges Beispiel für diese Behauptung ausfindig zu machen“ (Neue Deutsche Rundschau 17, II S. 1503). So leugnet Shaw rundweg jeglichen Einfluß Ibsens auf das englische Drama, und das aus dem einfachen Grunde, weil, wie er sagt, „Ibsens Einfluß noch nicht Zeit gehabt, seine Wirkung auf unsere Bühne auszuüben“ (ebenda S. 1506). Diesem schroff ablehnenden Urteil steht freilich eine große Anzahl von Äußerungen namhafter Kritiker

gegenüber, die einen Einfluß Ibsens doch bereits zu erkennen geglaubt haben, und dieser Umstand fordert ja geradezu zu einer kritischen Untersuchung heraus. Jedenfalls sollte man sich aber dem Urteil Shaws nicht ohne weiteres anschließen. Denn wenn auch erst wenig Jahrzehnte vergangen sind, seitdem die englischen Dramatiker und das englische Publikum sich mit Ibsen auseinanderzusetzen begannen, so war doch diese Auseinandersetzung so lebhaft und stand so sehr im Mittelpunkt des allgemeinen Interesses, daß schon in der Stärke des Widerhalls, den der Ruf „für“ oder „wider Ibsen“ damals in England fand, doch die Bedingung der Möglichkeit einer Wirkung gegeben war, deren Spuren in dem heutigen englischen Drama schon zu erkennen sein dürften.

Eine kritische Untersuchung der Einwirkung Ibsenscher Dramen auf die englische Dramatik muß naturgemäß damit beginnen, daß wir das erste Bekanntwerden Ibsens in England betrachten, einmal, um so einen gewissen Zeitpunkt als „terminus post quem“ aufzustellen, dann aber, um aus der Art, wie Ibsenscher Geist und Ibsensche Form aufgenommen wurden, Rückschlüsse auf die Möglichkeit und auf die Tiefe einer Einwirkung zu machen; dann erst soll den Spuren Ibsenschen Einflusses im einzelnen nachgegangen werden, ehe wir zum Schluß rückblickend uns ein zusammenfassendes Urteil bilden. Voraufzugehen hat der ganzen Betrachtung eine kurze Schilderung der englischen Theaterverhältnisse überhaupt, weil dadurch die Stellung, die Ibsen darin einnehmen mußte, erst erklärt und eine richtige Beurteilung durch diese Einstellung in den ganzen Zusammenhang erst ermöglicht wird. So ist die Disposition in dem natürlichen Gang unseres Weges gegeben.

Ausführung.

I. Das englische Drama im 19. Jahrhundert.

Das Kunstwerk, geboren aus der individuellen Schöpferkraft seines Erzeugers, wird nie auf dem Wege gesetzmäßiger, begrifflicher Erkenntnis voll erfaßt werden und seine höchste

Wirkung ausüben können. Der Sinn dieser These ist nicht gleichbedeutend mit einer scharfen Trennung der Kunst von der Wissenschaft, die als solche gesetzmäßig verfährt. Gerade unsere Zeit erkennt das Bestehen der Forderung einer wissenschaftlichen, philosophischen Begründung der Ästhetik an, wenn auch diese Forderung erst spät erhoben wurde und wir von ihrer Erfüllung noch weit sind. Und doch haftet der Kunst und mithin auch der Kunstkritik ein letztes Subjektives an, das sich wohl nie rational wird auflösen lassen. Es ist bezeichnend, daß eine Richtung unserer modernen Philosophie, der im allgemeinen das Wort „Intuition" verhaßt ist, wenn es die Lösung eines Problems gilt, hier davon spricht; so wenn Natorp (Philosophie. Ihr Problem und ihre Probleme, Göttingen 1911, S. 112) sagt: „Darum gilt mit gutem Grunde als Organ zum Erfassen des Künstlerischen in seiner Eigenart nicht der Begriff, sondern die Intuition oder die Phantasie oder auch das Gefühl". Alle Versuche, einen Wertmesser, einen starren Gesetzeskanon zur Beurteilung künstlerischer Erzeugnisse aufzustellen, sind noch immer mißglückt. Es heißt nicht, Kunst und künstlerisches Schaffen in ein Chaos, in eine Welt für sich verweisen, zu der es keinen Übergang gäbe aus unserer Welt des Gesetzmäßigen, wenn man ihnen diese Freiheit zuerkennt; darin sind wir heute über den Standpunkt eines Aristoteles und über den Lessings, seines scharfsinnigen Jüngers und Interpreten, hinausgekommen. So hat auch die Verschiedenheit der Wertung künstlerischer Leistungen eine letzte innere Begründung. Um so mehr muß es auffallen, wenn in der Beurteilung der künstlerischen Leistung einer Epoche bei der Zunft der Kunstrichter Einmütigkeit herrscht; das ist aber — und damit kehren wir von der kurzen theoretischen Abschweifung zu unserem Gegenstand zurück — bei der Beurteilung der Fall, die heute das englische Drama des 19. Jahrhunderts findet. Es ist hier von dem Bühnendrama die Rede, nicht von dem akademischen, das entweder überhaupt nicht für das Theater geschrieben war oder doch wenigstens nicht dahin paßte.

Aus der Fülle der übereinstimmenden Urteile über die dramatische Produktion Englands im 19. Jahrhundert sollen hier

nur ein paar wenige herausgestellt werden. Die Stimmen, die seit dem Beginn des 19. Jahrhunderts auf den Verfall des Dramas und Theaters hinwiesen, hatten ihren Widerhall gefunden, so daß sich heute kaum ein Literaturhistoriker findet, der nicht die dramatischen Leistungen jenes Zeitraumes verurteilte. William Archer beklagt in der Einleitung zu seinen "English Dramatists of To-Day" den Tiefstand des englischen Dramas und gibt eine klare, aus tiefer Einsicht in die Verhältnisse hervorgehende Begründung hierfür, auf die in einzelnen Punkten später noch einmal zurückzukommen sein wird. Als weniger gewichtiger — aber darum um so temperamentvollerer — Gewährsmann spricht Eduard Engel in der 1. Auflage seiner englischen Literaturgeschichte (1883) über das englische Theater und Drama der Gegenwart, indem er damals noch sagt, daß es nicht wert sei, in einer Geschichte der englischen Literatur behandelt zu werden. Infolgedessen übergeht er es in seiner Darstellung mit ein paar kurzen, dürren Worten. „Wir könnten das moderne englische Theater so gut gänzlich unberücksichtigt lassen wie etwa das Programm von Schaubuden, ohne eine Lücke im Überblick über die neuere Literatur zu verschulden" (S. 530). Im Engelschen Stil schreibt Dr. M. Weismann (Voss. Zeitung 1902 Nr. 517, 519, „Das englische Drama der Gegenwart"): „Die Hauptursache, daß wir über das englische Drama der Gegenwart so verflucht wenig erfahren, ist, daß es im Augenblick kein englisches Drama gibt". Augustin Filon, der — beginnend mit der Juninummer 1895 — in der "Revue des deux mondes" seine berühmte Folge von Aufsätzen über „Le théâtre anglais contemporain" erscheinen ließ, gibt zu, daß man 30 Jahre früher wohl ein Recht hatte, so zu sprechen, nun aber erkennt er Ansätze zu neuem Leben. Und dieser freudigere Ausblick in eine nicht mehr ferne Zukunft findet sich wieder schon in dem optimistisch klingenden Titel des Buches von Henry Arthur Jones "The Renascence of the English Drama" (London 1895). Jones kämpft darin für die Wiedergeburt dessen, was er "the literary drama" nennt, gegenüber der Menge minderwertiger Bühnenwerke, die den Geschmack des englischen Publikums fortgesetzt vergiften.

Kurz, in diesem einen Punkte sind sich alle Kritiker des englischen Dramas einig: sie alle müssen feststellen, daß dem Aufschwung, den das viktorianische Zeitalter auf dem Gebiete der Technik und des Verkehrs, des Handels und der Industrie, der Festigung der Weltmachtstellung Englands brachte, keine Blüte des Theaters und Dramas zur Seite stand. Es schien, als sei der Strom der Zeit wirkungslos an ihm vorbeigerauscht, als sei nichts von den neuen Ideen in es eingegangen, welche rings umher so befruchtend gewirkt hatten. Die Bühnen waren zu Plätzen geworden, an denen man nach des Tages aufreibender Arbeit etwas Aufheiterndes, Gemütsberuhigendes suchte, nur ja keine wahre Leidenschaft, ja keine echten, mächtigen Gefühle, nur ja keine Probleme, die zum Denken und zu eigener Stellungnahme herausforderten! "The British public wants sedatives and not stimulants in a theatre, and it is the essence of great and serious modern drama to be stimulant and not sedative. There lies the whole question in a nut-shell" (Archer, "Dramatists" S. 11). Von den Aufgaben und Zielen eines kraftvoll entwickelten, lebendigen Dramas war nicht die Rede, was man vom Drama verlangte, war leichtes Getändel, "amusement", nur ganz vereinzelt waren die Stimmen derer, welche dem Bedürfnis nach "intellectual pleasure", das sie vom Drama verlangten und erhofften, Ausdruck gaben. Archer erzählt (The Theatre III S. 214), wie er im Jahre 1883 oder 1884 von einer Vorführung der „Gespenster", der er — nicht in England — beiwohnte, tief ergriffen wurde. "It proved to me the possibility of modern tragedy in the deepest sense of the word, but it also proved the impossibility of modern tragedy on the English stage."

Seit Goldsmith und Sheridan war nichts wahrhaft Wertvolles in der englischen dramatischen Literatur geschaffen worden. Das darf jetzt, wo wir in zeitlicher Entfernung die Dinge klarer beurteilen können, festgestellt werden.

Dazu war das englische Drama vollständig in Abhängigkeit von den französischen Dramatikern gekommen. Nicht in der Tatsache selbst, daß man die französischen Nachbarn nachahmte, liegt Englands Schmach, wie Archer sagte — das taten bis zu einem gewissen Grade zu jener Zeit alle —, sondern

darin, daß England kein eigenes, bodenständiges Drama aufzuweisen hatte. Sardou, Augier, Sandeau, Scribe, Labiche, Dumas père, D'Ennery, Pailleron, Feuillet u. a. m. werden immer und immer wieder benutzt. Die „Adaptionen" schießen aus der Erde. Zu den mittelmäßigen Geistern, welche die englische Bühne mit solchen wertlosen Nachahmungen überschütteten, gehören u. a.: Bulwer, Tom Taylor, "the adaptive Mr. Boucicault" (Archer, "Dramatists" S. 38), Jerrold, James Albery, vor allem aber Henry James Byron, von dem Archer sagt: "of this I am sure that he has done more than any other man to hinder the development of a worthy modern drama by fostering a taste for frivolous and puerile work" (a. a. O. S. 121). Es erübrigt sich, im einzelnen auf die genannten Dramatiker näher einzugehen. „De 1830 à 1865, il semble qu'on ne puisse plus se passer de nous", sagt Filon (a. a. O. S. 860); „on nous adapte, on nous traduit sous toutes les formes. On transplante nos mélodrames, on fait des farces avec nos comédies que l'on grossit et que l'on exagère". Mit dem Jahr 1865 beginnt die Robertsonsche Ära. Auch er hat zuerst, wie alle, adaptiert. Uns Jungen klingt der Titel seines frühen Werkes — "Society" — verheißungsvoll, aber in der Bezeichnung, die man seinem Schaffenswerk und dem seiner Nachtreter heute allgemein gibt — man nennt die Komödie in Robertsonscher Manier heute "The Cup and Saucer Comedy" —, liegt zugleich deren Verurteilung.

Durch mancherlei äußere Dinge wurde ein Aufschwung des Dramas verhindert. Die Einrichtung des Zensors, gegen die heute die Besten in England sich ereifern, entwöhnte im besten Fall das Publikum von eigener Kritik. Meist aber schloß der Zensor durch seine engherzige und schematische Art der Beurteilung gerade die besten, gedankentiefsten Dramen von der Bühne aus, während das wertlose Zeug passierte und so auf der englischen Bühne eine mittelmäßige Durchschnittsmoral einzog, die noch dazu oft genug kaum „Moral" zu nennen war. Die Beurteilung und Bewertung der Dramen wurde sehr erschwert durch den Umstand, daß sie fast überhaupt nicht im Druck vorlagen. Gegen diesen Mißstand wurde schon seit langem von den Einsichtigen gekämpft, und damit ist es zweifellos sehr viel

besser geworden; Jones, Archer, Shaw haben in ihren kritischen Aufsätzen immer wieder und wieder hierauf hingewiesen. Das Theater und seine Leiter standen ideellen Zielen der dramatischen Entwicklung fern; wohl boten sie einem verwöhnten Publikum alles, was dessen Schaulust befriedigen konnte, aber darunter litt der Gehalt des Dramas. „So paradox es klingt, es ist doch wahr, das englische Theater hat das englische Drama erschlagen“ (Weismann a. a. O.).

Schädlich im höchsten Grade war dem Drama auch das "long run-" und das "star-system", von beidem kommt man immer noch nicht in England los. Noch immer werden die meisten Dramen in endloser Wiederholung zu Tode gehetzt; meist geht man auch heute nur darum ins Theater, um irgendeinen berühmten Darsteller in seiner Glanzrolle zu sehen. Auf beide Mißstände hat seit längerer Zeit schon die Kritik aufmerksam gemacht und sie scharf gerügt, und es zeigen sich auch schon Ansätze zur Besserung (Repertory-Theatres! vgl. hierzu "The Stage Society Annual Reports" 1909—1913).

Damit kommen wir zu einem wichtigen Punkt unserer Betrachtung: zur modernen Theaterkritik. Mit der Kritik war es in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts gar schlimm bestellt. "J'ai presque honte de dire où en était alors tombée la critique dramatique", sagt Filon (a. a. O. S. 862), und "with fear and trembling" hat Archer in seinen "English Dramatists of To-Day" seinen Abschnitt über die englische Theaterkritik und ihren Einfluß begonnen. Es würde hier zu weit führen, über Ziele und Aufgaben der Theaterkritik zu reden und zu betrachten, was die englische Kritik gesündigt, und was sie seitdem wieder gutzumachen versucht hat. Sie hat viel gesündigt, wenn auch der Vorwurf, den Weismann gegen sie erhebt — „bis vor 10 Jahren war überhaupt die englische Kritik der einzelnen aufgeführten Theaterstücke nicht artistisch, sondern kommerziell“ —, über Gebühr hart ist. Im allgemeinen ist es wohl richtig zu behaupten, daß es den Kritikern alten Stils nicht an Theatererfahrung, wohl aber an kritischen Grundsätzen und Idealen gefehlt hat. Man kann diesen Vorwurf gerade auch Clement Scott und seinen Genossen, gegen die Shaw immer wieder zu

Felde zieht, trotz der Popularität ihrer kritischen Plaudereien nicht ersparen. Archer meint mit Recht, daß "the Coming Critic" dem "Coming Dramatist" voraufzugehen und ihm die Wege zu bereiten habe. Er hat in seiner Bescheidenheit keinen Anspruch auf diesen Titel erhoben, die Nachwelt wird ihm ihn zuerkennen! Nicht so, als ob Archer und mit ihm die neue Generation der Kritiker, deren jeder sich seine Individualität wahrte, nie geirrt hätte; aber er, und die ihm folgten, sind mit tieferem Verständnis und höheren Forderungen an das Problem des Dramas, in dem sie einen wesentlichen Kulturfaktor erblickten, herangegangen. Ein Beweis für das neuerwachende Interesse an Drama und Theater war auch die Gründung des "Playgoers' Club", der, durch Mr. Heneage Mandell angeregt, 1884 ins Leben gerufen wurde, dessen Mitglieder einmal wöchentlich in einer auf 3 (!) Stunden festgesetzten Versammlung — wie es in den Statuten heißt — Dramen und Theaterverhältnisse studieren und diskutieren wollten (vgl. The Theatre III S. 225).

Es mag hier noch kurz erwähnt werden die Gründung des "Independent Theatre", die im März 1891 durch Mr. Grein — übrigens mit der Aufführung von Ibsens „Gespenstern" — erfolgte. Es erhob sich auf idealer Grundlage und wollte den jungen aufstrebenden Dramatikern eine Stätte bereiten, von der aus sie unbehindert reden konnten. Es hat sich nicht lange halten können. Henry Irving hatte leider nur allzu recht, als er — das alte Wort von der Kunst, die nach Brot geht, variierend — sagte, daß das Theater auch geschäftlichen Gewinn bringen müsse, wenn die Kunst dabei nicht zugrunde gehen solle. Aber es hat schon während der kurzen Periode seiner Existenz viel Aufsehen erregt und manche Wirkung hervorgerufen. Shaw nennt es geradezu „das wichtigste englische Theaterunternehmen seiner Epoche" (Neue Deutsche Rundschau 17, II S. 1501). Uns interessiert hier vorläufig nur die Tatsache, daß es auch in London — wie in Paris und Berlin — so etwas geben konnte. Und die 1899 ins Leben gerufene "Stage Society" hat mit stetig wachsendem Erfolg die tapfere Pionierarbeit des "Independent Theatre" fortgesetzt und in ihrem Kreis ernste dramatische Kunst gepflegt, deren Einwirkung sich längst draußen fühlbar gemacht hat.

Zu den ideelleren Werten, welche zu einer Wiedergeburt des englischen Dramas die Voraussetzung bildeten, gesellte sich ein Faktor äußerlicherer Natur, der seinerseits ein Streben in dieser Richtung begünstigte. Die Berner Konvention vom 9. September 1886, welche die Bestimmungen über das internationale Urheberrecht endgültig regelte, setzte fest, daß die Autoren aller Staaten, welche den Vertrag unterzeichnet hatten, dieselben Rechte genießen sollten wie die einheimischen, für deren Produktion in den betreffenden Ländern selbst schon längst ein ausreichender gesetzlicher Schutz bestand. Diese Neuordnung der Dinge schob dem blühenden Geschäft, Adaptionen zu verfertigen, endgültig einen Riegel vor und zwang die englischen dramatischen Autoren zu eigener Arbeit.

So hatte sich durch die Verhältnisse begünstigt, gegen Ende des 19. Jahrhunderts bereits langsam wieder eine Wandlung in der dramatischen Produktion Englands angebahnt; die Kritik erkannte ihre wahre Aufgabe und vertiefte sich; junge Talente, solche, denen Archer schon 1882 eine günstige Prognose gestellt hatte, bewährten sich, und ganz neue tauchten auf. — In diese Zeit neuen keimenden Wachstums fällt Ibsens Bekanntwerden in England.

II. Ibsens Bekanntwerden in England.

a) Ibsen-Übersetzungen.

Verhältnismäßig früh, als Ibsen selbst noch mitten im Werden war, drang schon die Kunde von ihm nach England. Es ist das Verdienst des ebenso feinsinnigen wie kritisch geschulten Literarhistorikers Edmund Gosse, zum erstenmal die Aufmerksamkeit seiner Landsleute auf Ibsen gelenkt zu haben. Schon im Frühjahr 1872 trat Gosse mit Ibsen in brieflichen Verkehr, und durch wohlwollende Rezensionen im "Spectator" und in der "Academy" wies er auf Ibsens dramatisches Schaffen hin (vgl. Ibsens Werke Bd. 10 S. 181 ff.). Es liegt ein Irrtum vor, wenn in Wülkers Literaturgeschichte und anderwärts als das Jahr des ersten Bekanntwerdens Ibsens in England das Jahr 1873 angegeben wird.

Gosse hatte schon im Frühjahr 1872, am 16. März, im "Spectator" einen Artikel über Ibsens Gedichte veröffentlicht, so also zum erstenmal in der Öffentlichkeit in England Ibsens Namen genannt, seine persönlichen Lebensumstände und die Zeit und die Umgebung, in der er lebte, geschildert und von seiner Bedeutung in der literarischen Welt gesprochen (vgl. "Spectator" Bd. 45 S. 344). Ibsen selbst war darüber ungeheuer froh! In seinem ersten Brief an Gosse schreibt er: „Auf eine bessere und empfehlendere Art, als es in Ihrer vortrefflichen Besprechung geschehen ist, hätte ich nie wünschen können, bei einer fremden Nation introduziert zu werden, und es gibt auch kein Volk, in dessen Leserwelt eingeführt zu werden mir eine größere Ehre wäre, als gerade das englische" (Ibsens Werke Bd. 10, Brief vom 2. April 1872). Das ist mehr als eine Höflichkeitsformel, hieraus spricht aufrichtige Freude. — Es lag Ibsen außerordentlich viel daran, in England bekannt zu werden. „Das englische Volk steht uns Skandinaviern so nahe", schreibt er, und „in die Welt englischer Leser eingeführt zu werden, ist jedoch für mich die Hauptsache, und je schneller dies geschehen könnte, desto lieber wäre es mir" (Brief vom 2. April 1872). In der Folgezeit schickt Ibsen verschiedene seiner Dramen auf Gosses Wunsch an diesen, darunter die „Komödie der Liebe", die „Kronprätendenten" und den „Peer Gynt". Das erste Drama Ibsens, mit dem Gosse die englischen Leser durch eine genaue Analyse vertraut machte, war „Peer Gynt", über den am 20. Juli 1872 ein ausführlicher Artikel im "Spectator" erschien. Ibsen selbst urteilt darüber: „Eine bessere, klarere und wohlwollendere Erläuterung meines Gedichts könnte ich mir im Leben nicht wünschen" (Brief vom 14. Oktober 1872). Am 1. August 1872 veröffentlichte Gosse eine lobende Besprechung der „Kronprätendenten" in der "Academy", durch die er wieder seine gründliche Kenntnis der skandinavischen Sprache und Literatur bewies. Ohne Zweifel, Gosse war wie kein anderer berufen, Ibsen in England den Weg zu bereiten. Ibsen hat das mit rührender Dankbarkeit anerkannt. „Das Urteil keines meiner übrigen Freunde ist mir so wertvoll wie Ihres, gerade wegen des tiefen, innigen, dichterischen Verständnisses, das aus allem spricht, was Sie freund-

lichen und wohlwollenden Sinnes über mich geschrieben haben", schreibt er am 20. Februar 1873. Wie großen Wert er auf Gosses Urteil legte, geht auch wieder daraus hervor, daß er ihm vor allen andern sein großes Drama „Kaiser und Galiläer" schickt; „kein anderer soll es vor Ihnen lesen", . . . „daß ich es Ihnen zuerst sende, ist selbstverständlich" (ebenda), und daß er Gosse bittet, das Buch zu behalten, „zur Erinnerung an einen, der immer ein Gefühl der Dankbarkeit und Ergebenheit für Sie haben wird" (Brief vom 15. Oktober 1873).

Gosse ist auch, wenn auch nur in beschränktem Maße, der erste englische Ibsenübersetzer gewesen. In dem obenerwähnten ersten Artikel im "Spectator" hat er Übersetzungsproben von Ibsenschen Gedichten gegeben, sein Artikel "Ibsen, The Norwegian Satirist" (Fortnightly Review Vol. XIII 1873 S. 74ff.) enthält Auszüge aus der „Komödie der Liebe" in Blankversen und ein paar kurze Abschnitte aus „Peer Gynt", mit denen er seine Darstellung durchflochten hat.

Die erste Übersetzung eines Ibsendramas jedoch war die seines „Kaiser und Galiläer" von Catherine Ray, welche bereits 1876 erschien.

Von Ibsens Dramen wußte man damals in England wenig, obwohl die "vasty deep" der Bibliothek des Britischen Museums ein paar davon in norwegischer Sprache enthielt (vgl. The Emperor and the Galilean. Translated from the Norwegian by Catherine Ray, London 1876, Vorwort S. 1). Die wiederholten Hinweise Gosses auf Ibsen waren nicht in weitere Kreise hinausgedrungen. Auch diese erste englische Ibsenübersetzung scheint wenig Aufmerksamkeit auf sich gelenkt zu haben. Das mag an der Breitspurigkeit und Länge des Dramas liegen, das mit seinen zehn Akten von der Lektüre und der schwierigen Aufgabe einer Inszenierung abschreckte. Jedenfalls war es für Ibsens Bekanntwerden in England gewiß nicht günstig, daß gerade dieses Drama, welches Reich „das am größten gedachte, jedoch am schwächsten ausgeführte Werk der Mannesjahre Ibsens" nennt (a. a. O. S. 162), zuerst in englischer Sprache erschien. Der Grund hierfür wird wohl zumeist in Catherine Rays Vorliebe für dieses Drama zu suchen sein. Als unver-

kürztes Buchdrama taugte dieses Werk, mit seiner philosophischen Spekulation, seiner unnötigen Breite und jener Mystik, die später wieder Ibsens Alterswerke durchzieht und sie vielen darum ungenießbar macht, nicht für ein größeres Lesepublikum.

Catherine Rays Übersetzung enthielt in einem Vorwort auch eine kurze Ibsenbiographie und kurze Kritiken der bis dahin erschienenen Ibsendramen, die aber kein selbständiges Urteil enthalten noch zu enthalten beanspruchen, sondern die selber auf norwegische Quellen zurückgehen.

Aus chronologischen Gründen darf hier nicht unerwähnt bleiben, daß William Archer in jugendlicher Begeisterung, nachdem er Ibsens „Stützen der Gesellschaft“ gelesen hatte (1877), sich flugs hinsetzte und in einer Woche eine Übersetzung davon anfertigte, für die er jedoch keinen Verleger fand (vgl. hierzu C.W. I S. XIII). In ganz veränderter Gestalt ging 1880 dies Stück über die Bretter (vgl. S. 17).

1878 erschien in Gloucester ein Privatdruck "Translations from the Norse" von einem "B.S.S.", unter dem die "Academy" (Bd. 59 S. 124) Andrew Johnson vermutet. Die norwegische Ibsenausgabe nennt als Übersetzer A. Johnstone. (Henrik Ibsen Samlede Vaerker I S. II, Kopenhagen 1898). Der Band enthält den ersten Akt des "Catilina" ("Catalina" geschrieben; so übrigens auch schon in Gosses Artikel in der "Fortnightly Review" 1873 und in dem Vorwort zu Catherine Rays Übersetzung), Auszüge aus "Brand" und einige Gedichte. Eine ungenaue und ungeschickte Übersetzung des „Puppenheims“ erschien 1880 von T. Weber, gedruckt in Kopenhagen, gewidmet "to Her Royal Highness Alexandra, Princess of Wales". Bahnbrechend auf dem Gebiete der Ibsenübersetzung ist dann Miss Henrietta F. Lord gewesen, die 1882 das „Puppenheim“ in englischer Übersetzung herausgab. Auch hier bildet eine kurze Skizze von Ibsens Leben die Einleitung, die aber eine weit persönlichere Färbung zeigt als z. B. die einführende biographische Skizze in Catherine Rays Buch. Miss Lord schöpft zum Teil aus eigener Anschauung und berichtet von ihren Eindrücken und Studien in Skandinavien selbst. Und dann folgt eine sehr feine und tiefgehende Darlegung des Noraproblems, die auf den Essay "Ibsen and the marriage

Question" in Robinsons Buch "Questions of the Day" zurückgeht (vgl. Nora. A Play. Translated by Miss Lord, London 1882. Vorwort S. VI ff.). Daß ihre Übersetzung bedeutender war und viel mehr Aufsehen erregte als alle anderen zuvor, geht daraus hervor, daß man sie vielfach als die erste englische Ibsenübersetzung bezeichnet findet, was jedoch nicht stimmt. Shaw erzählt, daß beim Erscheinen des „Puppenheims" in Miss Lords Übersetzung die Begeisterung bei seinen sozialistischen Freunden so groß war, daß sie das Stück in ihrem Kreise mit verteilten Rollen lasen; Shaw fiel hierbei die Rolle Krogstads zu, Eleanor Marx war Nora (vgl. The Irrational Knot, Preface S. XXV). Diese Fassung hat den Erstaufführungen des „Puppenheims" in London, die bereits in den Anfang der 80er Jahre fallen, zugrunde gelegen.

Miss Lord war es auch, die als erste Ibsens „Gespenster" ins Englische übersetzte: "Ghosts" erschien 1885 in der Zeitschrift "To-Day. The Monthly Magazine of Scientific Socialism", in der u. a. Shaw einige seiner Romane veröffentlicht hat. Es folgten "The Pillars of Society and other Plays", herausgegeben von Mr. Havelock Ellis im Jahre 1888. Neu war darin nur "An Enemy of Society", übersetzt von Mrs. Eleanor Marx Aveling. Die beiden anderen Stücke sind "Ghosts" in der obenerwähnten Übersetzung von Miss Lord, revidiert von W. Archer, und "The Pillars of Society" von Archer, zurückgehend auf dessen Jugendarbeit. Diese Zusammenstellung erhebt den Anspruch, das Buch zu sein, "by which Ibsen is, for almost the first time adequately presented to the English reader" (vgl. Vorwort). 1889, also ein Jahr nach dem Entstehen, stellte Mrs. Marx Aveling eine Übersetzung der „Frau vom Meer" her (veröffentlicht 1890, mit einer Einführung von E. Gosse begleitet), während im selben Jahre Mr. Louis N. Parker — selbst Dramatiker — "Rosmersholm" den Engländern zugänglich machte. Eine Übersetzung von „Rosmersholm" findet sich auch in der Sammlung, die Gosse 1889 in Lovell's "Series of Foreign Literature" herausgab, und die sich vor allem an ein amerikanisches Publikum wandte. Sie enthält außerdem "A Doll's House", "Pillars of Society" und "Ghosts," alle in Archers Übersetzung; die von "Rosmersholm" ist von M. Carmichael.

Inzwischen hatte William Archer, der sich schon früh für Ibsen begeistert hatte, erkannt, daß es wohl die Arbeit eines Lebens wert sei, sich in die Werke des großen nordischen Sonderlings zu vertiefen und die Rolle des Vermittlers zwischen ihm und dem englischen Geistesleben zu übernehmen. Seit dem Ausgang der 80er Jahre ist kaum ein Monat vergangen, in dem Archer nicht mit seiner großen Aufgabe beschäftigt gewesen wäre. Aus seiner Feder stammte die ausgezeichnete Übersetzung des „Puppenheims", die 1889 in prächtiger Ausstattung in einer beschränkten Anzahl von Exemplaren bei Unwin erschien und den Aufsehen erregenden Aufführungen der Miß Achurch zugrunde gelegt wurde. Ein gewisser Abschluß war erreicht, als Archer 1890/91 die 5 Bände "Henrik Ibsens Prose Dramas" herausgeben konnte. Wo frühere Übersetzungen schon vorlagen, da hat er sie natürlich benutzt. Aber in seiner liebenswürdigen Art überläßt er seinen Vorgängern, was an jenen Übersetzungen verdienstvoll ist, und will für die Fehler und Unebenheiten allein verantwortlich gemacht werden. Sein Bruder Charles und seine Frau, F. E. Archer, haben ihn dabei durch treue Mitarbeit unterstützt, und Archer selber ist für alle Anregungen und ehrliche Kritiken seines Werkes immer nur dankbar gewesen. Denn diese umfangreiche Arbeit der Übersetzung eines zeitgenössischen Autors war etwas Neues und ungeheuer Schwieriges, und Archer war der Ansicht: "Translation, at any rate of dramatic prose, is an art in which two heads are better than one and three than two" (H.I.P.D. V S. XIII). Archers "Prose Dramas of Henrik Ibsen" (London 1900/01, 5 Bände) stellen eine wesentlich beschränkte, aber vielfach — besonders in stilistischer Beziehung — überarbeitete Neuauflage der älteren Sammlung dar. Neu sind auch die ausführlichen Einleitungen zu den einzelnen Dramen, die jedoch nur Literargeschichtliches und Bühnengeschichtliches enthalten und auf ästhetische Würdigung vor allem verzichten. Gekrönt wurde Archers Werk durch die abschließende Gesamtausgabe von Ibsens Werken in 12 Bänden (The Collected Works of Henrik Ibsen, London 1906—12), in die Prof. Herfords Übersetzungen des „Brand" und der „Komödie der Liebe" (siehe

unten) aufgenommen wurde. Der Bd. 12 ("From Ibsen's Workshop") veröffentlicht eine Reihe dramatischer Entwürfe in englischer Übersetzung und gewährt so einen Einblick in Ibsens Arbeitsweise. Wichtig sind hier auch die Ausführungen, welche den einzelnen Dramen vorangestellt sind. Es läßt sich kaum in Worten ausdrücken, welch kostbares Geschenk Archer mit dieser seiner Lebensarbeit dem englischen Volke gemacht hat.

Gosse hatte 1891 „Hedda Gabler" übersetzt. Im selben Jahre erschien die erste englische Übersetzung des „Brand" von William Wilson. Sie war in Prosa. Hatte doch Gosse, schon als er vor Jahren Auszüge aus der „Komödie der Liebe" in Blankversen gegeben hatte (vgl. Fortnightly Review XIII, 1873, S. 77), bemerkt, daß ein gereimtes Stück "a shocking thing to English readers since Dryden's day" wäre (Academy Bd. 58, 23. Juni). Aber die Übersetzung des „Brand" im Versmaß des Originals ließ nicht lange auf sich warten. Das Jahr 1894 brachte deren gleich zwei auf einmal: eine von C. H. Herford mit einer Einführung und Anmerkungen (Heinemann) und eine andere von F. Edmund Garret (Fisher-Unwin). Der Kritiker der "Academy" zieht Herfords Übersetzung unbedingt der anderen vor; "of the two versions Prof. Herford's, while not shrinking from the rapid transitions of mood in the original, is throughout literary and poetic, Mr. Garret's is rugged and colloquial" (Academy, Juni 1894 S. 510). Inzwischen war (1892) „Peer Gynt" in gemeinsamer Arbeit von William Archer und dessen Bruder Charles Archer übersetzt worden, und 1893 erschien "The Master Builder", aus der gemeinsamen Arbeit von W. Archer und E. Gosse hervorgegangen, und gleichzeitig in einer Übersetzung von J. W. Arctander. „Klein Eyolf" erschien 1894 — in seinem Entstehungsjahr — in der englischen Übersetzung von Archer; „John Gabriel Borkmann" wurde 1897 — ein Jahr nach seinem Entstehen — von Archer übersetzt. 1900 erschien Ibsens „Epilog" — "When We Dead Awaken" —, ebenfalls in Archers Fassung. Das Jahr 1900 brachte endlich auch eine Übersetzung der „Komödie der Liebe" von C. H. Herford, der in seiner Arbeit von Archer und Gosse unterstützt worden war. Die Academy lobt diese Arbeit sehr: "Prof. Herford, at any rate, has shown that a rhymed

play in English need not be a shocking thing", sagt sie unter anderm (23. Juni 1900) mit Bezug auf den oben zitierten Ausspruch von Gosse. "The Lady from the Sea" in der Übersetzung von E. Marx-Aveling hatte schon 1891, Miss Lords Übersetzung des „Puppenheims" 1890 und 1893 Neuauflagen erfahren. Von 1897 an begannen William Archer, F. E. Archer und Edmund Gosse, eine ganze Reihe Ibsenscher Dramen in billigen Volksausgaben herauszugeben; die Ausgabe der „Gespenster", welche in dieser Ausstattung 1901 erschien, war bereits die vierte in England (vgl. Academy, 26. Januar 1901). 1910 ff. sind sogar in Everyman's Library eine ganze Reihe von Ibsen-Dramen aufgenommen worden, teilweise in neuen Übersetzungen von R. F. Sharp. 1902 erschienen "Ibsens Lyrical Poems, Selected and Translated by R. A. Streatfield", und 1905 wurde von Mary Morison Ibsens Korrespondenz herausgegeben, ergänzt durch "Speeches and New Letters . . . Translated by Arne Kildal, London 1911".

So lag um die Wende des Jahrhunderts Ibsens Lebenswerk — wenn man von den unbedeutenderen Jugendwerken absieht — geschlossen dem englischen Publikum vor. Längst vorher schon hatte der literarische Kampf um Ibsen begonnen, dessen Hauptphasen wir im folgenden kurz betrachten wollen.

b) Ibsen-Aufführungen.

Es ist gewiß von verhältnismäßig recht geringer Wichtigkeit, wann und wo zum ersten Male ein Ibsen-Drama in England über die Bretter ging. Von weit größerem Interesse ist die Frage, wie sich das englische Publikum und die englische Kritik verhielten, als sie sich gezwungen sahen, sich mit Ibsen auseinanderzusetzen. Darum soll die folgende statistische Übersicht über die Daten der Ibsen-Aufführungen nur oberflächlich orientieren. Immerhin mag hier erwähnt werden, daß es unmöglich richtig sein kann, was in der Academy Bd. 60 S. 244 zu lesen steht und von der Münchener Allgemeinen Zeitung (1901 Nr. 91) geduldig wieder abgedruckt worden ist, daß nämlich „Die Stützen der Gesellschaft" schon 1877 in London aufgeführt worden seien. Es liegt hier offenbar ein Versehen vor. Soweit wir erkennen

können, fand die erste Ibsen-Aufführung in London im Jahre 1880 statt. Aber obwohl hier zum erstenmal Ibsens Name auf einem englischen Theaterzettel stand, war es doch nicht eigentlich ein Ibsen-Drama, das man dem englischen Publikum vorführte. Es ist oben schon davon die Rede gewesen, wie Archer für seine erste Ibsen-Übersetzung keinen Verleger hatte finden können, noch viel weniger aber einen Bühnenleiter, der das Stück zur Aufführung gebracht hätte. Archer war der Ansicht, daß es doch noch besser sei, Ibsen in unvollkommener Form als ihn überhaupt nicht den Engländern vorzuführen. Daher tat er — zum ersten- und zum letztenmal — was so viele zeitgenössische Schriftsteller taten: er verwandelte die „Stützen der Gesellschaft" in eine Adaption, ähnlich einer ihm bekannten deutschen freien Bearbeitung. Die Änderungen, die er vornahm, waren geringfügig; ein paar Namen wurden neu eingeführt, vor allem die Exposition geändert und der Titel — "as it was thought that the English public would be discouraged by the phrase 'Pillars of Society'" wurde in 'Quicksands' verwandelt (vgl. hierzu P.D.H.I. II S. 12 ff.). Mr. Vernon nahm diese Adaption begeistert auf und brachte sie auf eigene Kosten im Gaiety Theatre zur Aufführung, da er keine Bereitwilligkeit bei anderen Bühnenleitern fand. Sie wurde ohne Widerspruch, teilweise sogar mit Wohlwollen aufgenommen — "the name of Ibsen was not yet the red rag to them that it became nine years later" (ebd.) — aber sie hat auch keinen großen Eindruck hinterlassen. Von ihrer Wertlosigkeit ist Archer selber überzeugt — "this adaptation was a foolish affair and I am far from defending it" (ebd.) —. Archer selber hat protestiert, als man im Jahre 1889 seine Adaption noch einmal aufführen wollte, und hat es durchgesetzt, daß Ibsens Schauspiel in seiner ursprünglichen Gestalt zur Aufführung gelangte.

Wieder war es eine Adaption, die nun zum zweitenmal Ibsens Namen mit der englischen Bühne in Verbindung brachte, aber diesmal war der echte Ibsen noch viel mehr verkümmert als in Archers "Quicksands". Am 3. März 1884 wurde in Prince's Theatre "Breaking a Butterfly" aufgeführt, A New Play in Three Acts by Henry A. Jones and H. Herman, founded on Ibsen's

"Norah". Von dem Inhalt dieses Stückes ist an anderer Stelle die Rede (vgl. S. 31 ff.). In Miss Lords Übersetzung wurde "Nora" 1885 von nichtberufsmäßigen Schauspielern in Argyle Street aufgeführt (vgl. P.D.H.I. III S. IX f.). Wichtig erst oder vielmehr sehr bedeutungsvoll war die Aufführung im Novelty Theatre am 7. Juni 1889, wo Miss Achurch in der Titelrolle dem Stück einen aufsehenerregenden Erfolg verschaffte. Shaw sagt (Quintessence 1891 S. 140): "Miss Janet Achurch ... settled the then disputed question of the feasibility of Ibsen's plays on the English stage by her impersonation of Nora in 1889, which still remains the most complete artistic achievement in the new genre". Was Miss Lords Übersetzung der "Nora" für die Verbreitung der Ibsen-Kenntnis unter dem englischen Lesepublikum bedeutet hatte, das bedeutete diese Aufführung für die Bühnengeschichte der Ibsenschen Dramen. "It was this production that really made Ibsen known to the English speaking peoples ... from the date of the Novelty production onwards, Ibsen was generally recognised as a potent factor in the intellectual and artistic life of the day" (C.W. VII S. X). "Nora" wurde drei Wochen lang ununterbrochen — nach dem englischen System — aufgeführt. Natürlich sang die Kritik nicht einmütig Ibsens Lob. Im Gegenteil! Viele Stimmen erhoben sich mehr oder weniger geräuschvoll ablehnend gegen ihn, wie denn überhaupt die englische Kritik bei der Aufnahme der Ibsenschen Dramen eine weit kläglichere Rolle gespielt hat als das englische Publikum. Meist sah man in Ibsen nur einen Gefährder der alten hochheiligen Moral und den Störer des heimischen Friedens. Das günstigste Urteil, das die englische Kritik über das „Puppenheim" fällte, war das, daß ein Sardou vielleicht etwas Feines daraus machen könnte! Man stellte es bestenfalls als ein uninteressantes Stück hin, "a mild picture of domestic life in Christiania" (P.D.H.I. III. Bd. S. XII). — Aber die ablehnende Haltung der Kritik konnte nicht verhindern, daß das Drama seine Wirkung in vollem Maße auf das Publikum ausübte. Doch auch viele derer, die nicht im feindlichen Lager standen, verstanden nicht ganz, was Ibsen gewollt hatte. Ibsen hat sich in seinen Briefen immer wieder dagegen gewehrt, daß man seine

Dramen als Thesenstücke auffaßte. Hierauf weist neuerdings Oskar Walzel in seiner kleinen Abhandlung, die im Insel-Verlag erschienen ist, eingangs ausführlich hin. Trotzdem erlag man allzuoft der allerdings naheliegenden Versuchung, aus seinen Dramen, die aus dem Leben geschöpft waren, eine einzelne, schroff formulierte These herauszulesen. So auch hier. "*The New Woman*", "*The Advanced Woman*", "*The Woman of Advanced Views*" wurden Schlagworte, die oft von denen am häufigsten gebraucht wurden, die ihren Inhalt am wenigsten verstanden. Wir werden hierauf bei Betrachtung von Shaws "Philanderer" zurückkommen müssen. Einer Tatsache aber konnten sich die wenigsten entziehen: Ibsens Stücke packten und fesselten von Anfang bis zu Ende und erfüllten so mindestens die eine unerläßliche Forderung, die H. A. Jones in seiner "Renascence" dem Dramatiker stellt: "Never bore the public!" Als Beweis für diese Behauptung mag ein Satz einer Kritik dienen, die F. Wedmore, auch einer der Ibsen-Gegner, 1892 über "Nora" in der "Academy" (Mai, S. 454) veröffentlichte. Da heißt es: "The performance is remarkable — it is emphatically a thing to be seen, even at the risk of the play's still further leading captive (with its ideas so inapplicable, or so unnecessary to our day and place) the silly woman, the suburban revolutionary, and the academic doctrinaire". Die Uraufführung von „Romersholm" fand im Februar 1891 am Vaudeville Theatre statt. 1893 wurde es in London wiederholt; Reich berichtet (1910), daß es bisher 59 mal gespielt worden sei. Wie man auf gegnerischer Seite kritisierte, dafür mag statt jeder Kritik der Kritik wieder Wedmores Kritik selber dienen, die hier im Wortlaut gegeben werden soll: "'Romersholm' is not very dramatic. It is hardly at all literary. It is not comic (!), except where, apparently, it aims particularly not to be. It is without beauty, without poetry, without sense of vista. It is even not dexterously doctrinaire . . . If this was a pleasant afternoon for anybody, it can only have been for one who likes to take his pleasure 'moult tristement'. The farce is almost played out" (Academy, Februar 1891). F. Wedmores — und vieler anderer — tiefe Abneigung gegen Ibsen enthebt sie der Mühe, den Versuch zu machen, zu ver-

stehen, was Ibsen überhaupt gewollt hat. Was er an "Romersholm" vermißt, was er mithin an anderen Dramen schätzt, kennzeichnet hinreichend ihn und seinesgleichen. Über sie können wir zur Tagesordnung übergehen. Zum Glück gibt es und gab es auch damals schon eine höhere Kritik; aber ihre Aufgabe wurde ihr durch ein schwerfälliges Publikum und durch die eigenen Zunftgenossen unendlich schwer gemacht. Die Eröffnung des Independent Theatre am 13. März 1891 mit Ibsens „Gespenstern" entfesselte bei den Gegnern einen wilden Sturm der Entrüstung. Es hieße den Rahmen dieser Arbeit über Gebühr ausdehnen, wollte man auch nur einen Teil der Wutergüsse im Wortlaut hier wiedergeben. William Archer hat in einem Artikel "Ghosts and Gibberings", der am 8. April 1891 in der Pall Mall Gazette erschien, all jene Auslassungen abgedruckt und so jene Kritiker für alle Zeiten selber an den Pranger gestellt. Shaw gibt in seiner "Quintessence" (1913 S. 87 ff.) einen Auszug dieses Artikels. Was Ibsen wagte, war ja auch etwas unerhört Neues! Aber viele waren blind genug, die hohe Moral, die er brachte, ganz zu übersehen, man wollte ihn, der so ein verhaßtes Stück hatte schreiben können, zum verworfensten aller Menschen stempeln. Dasselbe Jahr brachte die Erstaufführung von "Hedda Gabler". Archer spricht hiervon als von "the second great step towards the popularisation of Ibsen in England" (C.W. X S. X). „Vom 11. Mai 1891 an wurde die ‚Frau vom Meer' fünfmal in Terry's Theatre in London gegeben" (Reich a. a. O. S. 343). Das Stück wurde 1893 wiederholt, 1902 spielte Miss Achurch die Ellida. „Die erste Aufführung des ‚Baumeister Solness' erfolgte merkwürdigerweise noch ehe er im Buchhandel erschien, nämlich am 7. Dezember 1892 in einer Matinee des Haymarket Theatre" (R. Lothar a. a. O. S. 152). 1893 wurde "The Master-Builder" im Trafalgar Square Theatre aufgeführt. Herbert Beerbohm-Tree ließ 1893 im Haymarket Theatre den „Volksfeind" aufführen und errang mit diesem Stück auf einer amerikanischen Tournee später in Chicago einen großen Erfolg. So darf Filon, wie schon aus dieser kurzen Darstellung hervorgeht, mit Recht behaupten: "On peut dire que de 1889 à 1893, le drame ibsénien a vécu a Londres en parfait bohémien" (a. a. O.

November 1895). — Die folgenden Jahre führten die meisten der übrigen Dramen Ibsens am englischen Publikum vorüber. Zu den Dramen, die kaum jemals in England zur Aufführung gekommen sind, gehört „Peer Gynt"; aber das ist verständlich und darum entschuldbar, wenn man die Schwierigkeiten berücksichtigt, die eine solche Aufführuug bereiten muß. Trotzdem ist der Versuch gemacht worden, auch „Peer Gynt" aufzuführen, so zum erstenmal in der Queen's Hall in Edinburgh am 14. Februar 1908. Die Mitwirkenden waren zum großen Teil keine berufsmäßigen Schauspieler. Diese Vorführung gab die Anregung für Isabelle M. Pagan, eine stark gekürzte Bühnenbearbeitung herzustellen, die sie unter dem Titel "The Fantasy of Peer Gynt, Being Selections from the Dramatic Poem Peer Gynt by Henrik Ibsen" 1909 in London veröffentlichte.

Man hatte am wenigsten Verständnis für Ibsens jüngste Schöpfungen, und selbst unter seinen Freunden wurden Stimmen laut, die Ibsens Entwicklung beklagten und sich zurücksehnten nach dem Ibsen der früheren Jahre. So z. B., wenn C. H. Herford anläßlich einer Kritik von "Hedda Gabler" bekümmert wünscht, "that the great poet . . . would yet once before the end go forward, by turning back" (Academy 1891 S. 154).

Es läßt sich nicht bestreiten: einen glänzenden und dauernden Erfolg haben Ibsens Stücke auf englischen Bühnen nie gehabt. Nach allem Voraufgegangenem darf uns das nicht mehr wundern. Ibsen war ja gekommen als einer, der nicht den Frieden brachte, sondern das Schwert. Man war eher allgemein verblüfft über das neue Drama, das Ibsen bescherte, denn gar sehr hatte er ja die alten Bahnen verlassen. Die Rede von den "Ibsenites", wie man die Ibsen-Anhänger bezeichnete, und von "Ibsenism" bezeugt, daß man fühlte und wußte, daß es etwas Neues war, was Ibsen brachte; d. h. man fühlte mehr, daß seine Dramen sich deutlich von der altgewohnten Gattung unterschieden, als daß man von ihrem eigentümlichen Wert eine klare Vorstellung gehabt hätte. Archer hatte 1882 — längst ehe die Ibsenfehde begonnen hatte — schon vom englischen Publikum gesagt: "Especially it will have nothing to do with a piece to whose theme the word 'unpleasant' can be applied . . . and in a world,

constituted as ours is, the serious facts of life cannot be seriously treated, without touching on subjects which may be classed as 'unpleasant'" (Dramatists S. 9). Nun waren Ibsens Dramen "unpleasant" im höchsten Grade, und das war eben den meisten unbequem. Dazu kam, „daß man dem Publikum vom ersten Augenblick an vorgeredet hat, es möge Ibsen nicht, und seine Stücke seien öde" (Archer, „Ibsen-Mausoleum", Zukunft Bd. 5, Berlin 1893, S. 176). Wir haben schon gesehen, daß selbst die gegnerische Kritik den letzten Vorwurf angesichts der Tatsachen bald abschwächen oder gar ganz zurücknehmen mußte; daß Ibsens Stücke „wirkten", darüber konnte kein Zweifel mehr bestehen, also „öde" waren sie nicht. Es fehlte nicht an englischen Autoren, die Ibsens Stücke analysierten und zu ihrem Verständnis die Wege ebnen wollten. Hier mögen nur erwähnt werden: Macfalls "Ibsen, the Man, his Art and his Significance" (London 1907), B. Shaws "Quintessence of Ibsenism" und Gosses "Ibsen". Immerhin muß es uns wundern, mit welcher Kühnheit Filon (a. a. O.) ausführen konnte, „pourquoi Ibsen parle de si près à l'âme anglaise". So leicht war es ihm nicht gemacht! Filon hat an dieser Stelle ein so ideales englisches Publikum im Auge, wie es als Masse — und Masse ist es, was die Theater füllt — wohl nie existiert hat. Es klingt fast grotesk, wenn wir neben die eben zitierten Worte von Filon halten, was Prof. Louis P. Betz gerade in bezug auf Ibsen und die Engländer sagt: „Ich halte es auch nicht für wahrscheinlich, daß sich die Ibsenstücke später in England einbürgern werden. Walkley betont mit Recht, daß sie Elemente enthalten, die den englischen Nationalcharakter befremden . . ." (Frankfurter Zeitung 1902 Nr. 286 I), und auch er hat für seine Behauptung ein paar Gründe ins Feld geführt. Hier steht also — wie es selbst in der gestrengen Wissenschaft manchmal zu gehen pflegt — Meinung gegen Meinung. Darum ist es besser, wenn wir die Frage, inwieweit gerade die Engländer zum Erfassen Ibsens geeignet waren, ruhig unerörtert lassen — die Rassenpsychologie ist eine zu junge Wissenschaft und will mit viel Vorsicht angewandt werden — und uns an die einfachen Tatsachen halten. Fassen wir also das bisher Festgestellte noch einmal kurz zusammen.

Seit Anfang der achtziger Jahre hatten die verschiedensten Bühnen Ibsen-Aufführungen veranstaltet, die meist eine lebhafte Erregung, lebhafte Stellungnahme und Parteiung des Publikums veranlaßten. Es erwuchs ein erbitterter literarischer Kampf, in dem die höhere Kritik und die aufstrebenden Dramatiker, die neue Wege suchten, sich durchaus auf Ibsens Seite stellten. Daraus, daß Ibsen nun in der Tat bei seinem Bekanntwerden in England so viele Gegner fand, folgt nicht, daß er ohne Wirkung blieb. Es wäre im Gegenteil sogar verkehrt, wenn man so schließen wollte. Eher wäre der umgekehrte Schluß berechtigt: es muß eine Wirkung sich nachweisen lassen, gerade weil so viel Kampf da war! Diese Kampfesperiode kann nicht spurlos wie eine Episode an der Entwicklung des englischen Dramas vorübergegangen sein. Dazu kommt noch ein anderes. In Archers vortrefflichen Übersetzungen und Ausgaben war Ibsens Lebenswerk dem ganzen englischen Publikum auf einfache Weise zugänglich gemacht worden — hatten doch gerade die Kritiker, die sich für Ibsen einsetzten, gefordert, daß das Drama nicht nur von der "stage" herab wirken, sondern seine Wirkung auch in dem stillen "study" bewähren müsse. So war hier nun allen die Gelegenheit geboten, in der Stille Ibsensche Kunst und Weltanschauung zu studieren. Wir wissen auch aus den Zahlen der Auflagen, welche die Ibsen-Übersetzungen erreichten, und aus den Statistiken der Bibliotheken, daß Ibsen tatsächlich viel gelesen wurde. So sagt die Academy vom 23. März 1901 (S. 244): "Ibsen is the supreme pariah of the English stage, while by English bookmen he is honoured beyond any other living dramatist, native or foreign". Daß manche Ibsendramen in England sehr gut bekannt waren, geht u. a. daraus hervor, daß 1894 in Newcastle-on-Tyne eine Predigt über „Rosmersholm", in selben Jahre ferner eine solche über „Hedda Gabler" und über „Baumeister Solness" gehalten wurde, wie Reich (a. a. O. S. 309) erzählt. In diesen zwei Grundbedingungen der Möglichkeit einer Wirkung, welche, wie wir sahen, einmal in dem heftigen Kampf um Ibsen, dann aber in dem stillen Studium seiner Werke lagen, kommt als Drittes, daß der Einfluß, den er ausübte, uns von vielen direkt bezeugt wird. So ist es uns am Ende dieser Betrachtung über

Ibsens Bekanntwerden und Ibsens Aufnahme in England schon höchst wahrscheinlich geworden, daß eine Nachwirkung Ibsenschen Geistes im englischen Drama zu verspüren sein wird. Diesen Spuren nun im einzelnen nachzugehen und die Bedeutung Ibsens für das englische Drama schärfer zu umgrenzen, soll die Aufgabe der folgenden Abschnitte sein.

III. Methodisches.

a) Einwirkung Ibsenschen Geistes.

Es ist meist recht schwer und oft ganz unmöglich, das, was ein großer Mann gewollt, gepredigt und gelebt hat, in ein paar kurze Worte zusammenzufassen, wenn man dabei nicht oberflächlich werden will. So ist es auch schwer, Ibsenschen Geist auf eine Formel zu bringen, und Shaw hatte am Ende gar nicht so unrecht, wenn er am Schlusse des letzten Kapitels seiner "Quintessence of Ibsenism" sagte, für die "who may think that I have forgotten to reduce Ibsenism to a formula for them: that its quintessence is that there is no formula". Aber das ist ja auch gar nicht für unsere Zwecke erforderlich. Denn was einzelne Dramatiker beeinflußte, das war ja nicht der aus allen Werken nun abstrahierte, destillierte Ibsensche Geist, über den sich die Gelehrten selber noch nicht einmal einig sind, sondern das waren einzelne seiner Ideen, wie sie in verschiedener Prägung in den einzelnen Dramen leben und weben. Wohl sind sie alle einander verwandt, wurzelhaft, weil sie einem klaren Geiste entspringen. Aber wir wollen lieber darauf verzichten, das, was nun gerade für Ibsen typisch sein soll, hier in gedrängter Form voranzustellen (wie dies z. B. H. Jürgensen in seiner Arbeit „H. Ibsens Einfluß auf Sudermann", Diss. Lausanne 1905, wenig vorteilhaft getan hat) und daran alle englischen Dramen, die in Frage kommen, zu messen. Eine gewisse Starrheit wäre dann unvermeidlich. Wir wollen uns lieber bei unserer Untersuchung die ganze Freiheit der Bewegung wahren, und wir glauben, so im einzelnen weiter zu kommen und tiefer einzudringen. Es wird schon an einzelnen Stellen von den Zügen,

die häufig bei Ibsen wiederkehren, ganz von selber die Rede sein müssen. Unser Weg soll ein anderer sein. Wir wollen ausgehen von dem einzelnen englischen Dramatiker selbst und sein Schaffen kurz an uns vorüberziehen lassen. Der Boden, in dem fast alle, die in Frage kommen, wurzelten, die Atmosphäre, in der sie heranwuchsen, sind uns bereits bekannt. Nun fragt es sich, welche Entwicklung wir in der Reihe der Dramen einzelner beobachten können und in welchem Verhältnis der betreffende Autor zu Ibsen stand. So wird es uns gelingen, in manchen Fällen einen direkten Einfluß Ibsens mit höchster Wahrscheinlichkeit feststellen zu können. Es muß hier aber von vornherein gesagt werden, daß ein vollgültiger, apodiktischer Beweis nur in den allerseltensten Fällen möglich sein wird, eigentlich nur dann, wenn der betreffende Autor selber zugesteht, er sei von Ibsen beeinflußt. Denn selbst wenn einzelne Züge aus Ibsendramen in anderen Dramen englischer Autoren genau wiederzukehren scheinen, so bietet diese Tatsache immer noch keine absolute Gewähr für eine Beeinflussung, und auch der Beweis der Wahrscheinlichkeit bedarf meist noch anderer Stützen. Es wiederholt sich hier im Kleinen ein Problem, wie wir es z. B. in der Sagenforschung in den dreierlei Erklärungen des Vorhandenseins verwandtschaftlicher Züge: nämlich der Urverwandtschaft, der Entlehnung und der Möglichkeit der Polygenese vor uns haben. So haftet immerhin auch dieser Untersuchung noch etwas Subjektives an.

b) Einwirkung Ibsenscher Form.

Bei einem Versuch, Wirkungen Ibsenscher Kunst nachzuweisen, wird auch das formale Moment berücksichtigt werden müssen. Die Form wird sich freilich in Wirklichkeit nie losgelöst von dem inneren Gehalt betrachten lassen können. Form und Gehalt bedingen ja einander, und es ist die Aufgabe allen echten Kunstschaffens, beide sich ganz durchdringen zu lassen. Der Ewigkeitscharakter des Kunstwerkes kommt gerade dadurch zum Ausdruck, daß der Inhalt sich die ihm einzig adäquate Form schafft. Trotzdem ist für methodische Zwecke eine Son-

derung beider möglich und vorteilhaft. Es wird uns unsere Aufgabe wesentlich erleichtern, wenn wir in unserem Falle abstrahieren und beides gesondert betrachten.

Das Neue, was Ibsensche Technik brachte, lag offen zutage; es läßt sich in wenigen Worten zusammenfassen. Wie schon aus dem oben Gesagten, aus der wechselseitigen Bedingtheit von Form und Inhalt, hervorgehen muß, war in der neuen Technik, die Ibsen sich schuf, keine Willkür. Als Reaktion gewissermaßen gegen den Zug der Zeit nach allseitiger Ausbreitung und den Hang zur Zersplitterung erwuchs andrerseits wieder ein Streben nach Konzentration, und die Forderung innerer Vertiefung wurde wenigstens als Aufgabe erkannt. So wird die Handlung im ernsten Drama immer mehr nach innen verlegt. „Die modernen Gesellschaftsdramen Ibsens . . . mußten bei seiner von der äußerlichen Manier der Franzosen so weit abweichenden Dichtweise immer intensivere psychologische Studien werden“ (Reich a. a. O. S. 479). So ergibt sich mit innerer Notwendigkeit für Ibsen der Übergang von der synthetischen zur analytischen Methode; d. h. die Handlung entwickelt sich nicht mehr von Anfang an vor den Augen der Zuschauer, sondern sie wird zum größten Teil in die Vorgeschichte verlegt. Der Zuschauer sieht so eigentlich nur die letzten Konsequenzen, die sich aus den so gewordenen Charakteren und Umständen ergeben. Man hat das auch so ausgedrückt, daß Ibsens Dramen zum großen Teil eigentlich bloß 5. Akte seien. Mit Meisterschaft hat er gelernt, seine Zuhörer mit der Vorgeschichte vertraut zu machen. Dies geschieht meist im Dialog, den er mit seiner unvergleichlichen Prägnanz mit besonderer Kunst entwickelt, dessen Gang er dem Leben selbst abgelauscht hat. Als unmöglich verwirft er, was die Engländer "aside" und "soliloquy" nennen, das „Beiseite“ und den Monolog, Kunstmittel, mit denen die ältere Bühnentechnik recht verschwenderisch umging. Es wird für Ibsen seiner ganzen Kunstanschauung nach zur Selbstverständlichkeit, daß er den Reim und den Rhythmus verschmäht. Schon am 15. Januar 1874 schreibt er an Gosse, der es gerne gesehen hätte, wenn er den Reim beibehalten hätte: „Die Illusion der Wirklichkeit war es, was ich

erzeugen wollte. Ich wollte im Leser den Eindruck hervorrufen, daß das, was er lese, ein wirkliches Geschehnis sei. Würde ich den Vers angewandt haben, so hätte ich damit meiner eigenen Absicht und der Aufgabe, die ich mir gestellt habe, entgegengearbeitet" (Briefe S. 223).

Ibsens Technik war zu eigenartig, um nicht allgemein aufzufallen. Besonders in England, wo die Adaptionen französischer Stücke so im Schwange waren, mußte der Unterschied zwischen Ibsenscher und Scribescher Technik in die Augen springen (vgl. z. B. A. B. Walkley a. a. O. S. 53; ferner Yale Review, New Series Nr. 1 S. 91). So hat man denn auch früh in England Ibsen als einen Neuerer auf technischem Gebiete bezeichnet und seine Technik nachgeahmt. Von vielen Äußerungen hierüber mag eine hier im Wortlaut folgen: "Our theatres continued to echo with stentorian asides. Then Ibsen came to scandalize theatrical Europe with plays in which nobody spoke 'aside' and hardly any one 'soliloquized' — or if anyone did, it was only where in life a person of his special temper was likely to do so. Such plays ought, by the standard then current, then to have been unactable. Yet they were acted, they got on quite well; like Columbus's egg they stood up at their ease, defying authority. Then almost suddenly opposition gave in" (Montague, "Dramatic Values" S. 127). Weil diese technische Neuerung Ibsens so allgemein Beachtung fand, daher darf man wohl mit Recht annehmen, daß — direkt oder indirekt — Ibsen wirksam war, wenn in der Entwicklung eines englischen Dramatikers sich ein Übergang von der alten zur neuen Technik aufweisen läßt. "And so, in the English plays, written since Ibsen appeared, you see the soliloquy and the 'aside' steadily and swiftly atrophying" (ebenda). Es wird uns noch einleuchtender, daß Ibsen wirklich die moderne englische Bühnentechnik beeinflußte, wenn wir kurz einen Blick auf Bernard Shaws Stellungnahme zu dieser Frage werfen. Da ist es interessant, feststellen zu können, daß Shaw offenbar seinen Standpunkt einer Revision unterzogen und geändert hat. Shaw ist früher immer der Ansicht, als habe Ibsen eine Änderung der englischen Bühnentechnik veranlaßt, heftig entgegengetreten. "It is quite

the customary thing to say, nowadays, that Ibsen revolutionized the technique of English drama. I cannot for the life of me find the least evidence of such a thing", hatte Shaw einmal — drastisch genug — Henderson gegenüber geäußert (Henderson, Shaw S. 416). In der ersten Auflage seiner "Quintessence of Ibsenism" ist von Ibsens neuer Technik nicht die Rede. Die Neuauflage vom Jahre 1913 enthält jedoch einen ziemlich umfangreichen Abschnitt über "The Technical Novelty in Ibsen's Plays". So gibt er schon im Titel zu, daß Ibsen technisch etwas Neues brachte, wenigstens etwas Neues für das Drama und für seine Zeit im allgemeinen. Wie William Archer aufgezeigt hat, erfolgte der sichtbare Übergang von der alten, französischen zur neuen Technik im letzten Akt des „Puppenheims" (vgl. Ibsen's Apprenticeship. Fortnightly Review No. 75 S. 25 ff.). Shaw stellt hier dasselbe fest. Zusammenfassend nennt er Ibsens Neuerung "the discussion", er spricht von einer "new technical feature" (S. 192) und einem neuen "impulse given to the drama by Ibsen" (S. 199), und sagt zum Schluß: "The technical novelties of Ibsen and post-Ibsen plays (von mir gesperrt) are, then: first, the introduction of the discussion . . . and, second, as a consequence of making the spectators themselves the persons of the drama . . . the disuse of the old stage tricks..." (S. 205). Zu den "old stage tricks" gehörten eben "aside", Monolog und all die übrigen Kunstmittel französischer Dramatik, die Verwechslungen, Lauscher, dii ex machina usw., für die in Ibsens Dramen seiner reifen Periode kein Raum mehr war. Auch hat Shaw an anderer Stelle von der für Ibsen typischen analytischen oder „retrospektiven" (Archer) Methode gesprochen. So herrscht heute Einstimmigkeit darüber, daß Ibsen auch auf rein formalem Gebiete neue Wege wies. Die Nachwirkungen im englischen Drama sind deutlich erkennbar.

IV. Ibsensche Kunst und die älteren Dramatiker.

a) Sidney Grundy.

Die "English Dramatists of To-Day", deren Schaffen Archer 1882 in seinem gleichnamigen Buche an uns vorüberziehen ließ,

sind inzwischen schon wieder zu "Playwrights of Yesterday" geworden. Das soll nicht heißen, daß sie alle nun schon zum alten Eisen gehörten und der Vergangenheit anheimgefallen wären! Aber eine neue Generation ist inzwischen erstanden und fordert ihr Recht. In keinem der oben erwähnten Aufsätze Archers findet sich ein Hinweis auf irgendwelche Beeinflussung durch Ibsen, und es wäre auch wahrlich zu einer solchen Feststellung die Zeit damals noch nicht reif gewesen. Aber es haben sich doch nicht alle Dramatiker dieser älteren Richtung der mächtigen Wirkung, welche Ibsen in England auslöste, entziehen können. Das soll im folgenden an einzelnen Punkten nachgewiesen werden.

Vielleicht ist es nicht gerade vorteilhaft, hier mit Sidney Grundy zu beginnen. Aber ein paar Worte müssen dennoch über ihn gesagt werden. Er ist von den Autoren, die überhaupt in Frage kommen, der älteste. 1848 geboren, hat er zuerst — wie alle zeitgenössischen Autoren — adaptiert. Aber es ist für Grundy charakteristisch, daß er eigentlich aus dem Adaptieren gar nicht herauskommt. Bei weitem die Mehrzahl seiner Werke trägt den Stempel des Fremden und der Unselbständigkeit schon durch den Titel an sich. Da finden wir immer wieder den Zusatz: "adapted from Labiche and Delacour's etc." oder "founded on the French of E. Scribe" oder "suggested by etc." Daneben nehmen sich die wenigen eigenen Erzeugnisse etwas kümmerlich aus. Besonders Scribe ist Grundys Meister, und man könnte — frei nach Lessing — sagen, daß Grundys Meinung war, das Drama könne sich keinen Fuß breit von Scribe entfernen, ohne sich ebensoweit von seiner Vollkommenheit zu entfernen.

Grundy hat Ibsen wohl gekannt. Das wissen wir aus seinem eigenen Munde. Er selber erzählt davon in der Einleitung zum 5. Bande von Archers "Theatrical World". Schon im Jahre 1877 hatte Grundy zufällig Archers Bekanntschaft gemacht und u. a. lebhaft mit ihm gerade auch über Ibsen diskutiert (vgl. a. a. O. S. XII). Man hat Grundy auch — seltsam genug — vorgehalten, er sei von Ibsen beeinflußt. Er hat das deutlich abgewiesen und ausgesprochen, daß er sich nicht viel aus Ibsen mache. Aber er war doch verständnisvoll genug, einer Kritik, die von Ibsen

nur verächtlich sprach, entgegenzutreten. "I do not even like Ibsen. But when I see a little boy scribbling rude words on the pedestal of a Colossus, I cannot help boxing his ears" (vgl. Th.W. 1893 S. 165). Diese Regung macht ihm alle Ehre. Aber über diese taktvolle Anerkennung fremder Größe ist Grundy nie hinausgekommen. Filon sagt von Grundys Weigerung, unter Ibsenschem Einfluß zu stehen: „Nous le croirons sans peine, et à défaut de cette déclaration, son œuvre nous l'eût appris" (a. a. O., November 1895, S. 188). Der Titel eines seiner besten Dramen — "The New Woman" — (1894) klingt freilich an die Kämpfe an, die um Ibsens „Nora" geführt worden waren. Aber wenn wir Inhaltsangaben dieses Dramas betrachten — es liegt nicht einmal in Buchform vor —, so finden wir darin nichts, was uns an Ibsen erinnern könnte, obwohl es eines seiner besten Dramen ist, von welchem Archer gern zugibt, daß es zu der Gruppe der neuen, ernsten, inhaltsreicheren gehört. Es sei denn, daß man in der Tatsache, daß die Frau sich von ihrem Manne trennt, mit E. Engel (a. a. O. S. 431) eine „Nachahmung von Nora" sehen will. Wenn dies Motiv wirklich auf Ibsens „Puppenheim" zurückginge, so ist damit dem Ibsenschen Drama doch rein nichts entnommen als eine äußerliche Situation. Prof. E. Groth (Wülker a. a. O. S. 386) will freilich „in der Art, wie er die Handlung einleitet und bis zum Konflikt entwickelt . . . einige Ibsensche Züge" erkennen. Mag sein, daß er von Ibsens Technik einiges abgesehen hat; das taten, wie wir gesehen haben, die allermeisten; aber die Einwirkung Ibsenscher Technik kommt sicher hier, wo es sich um Ibsenschen Einfluß im allgemeinen handelt, erst in letzter Linie in Betracht. Da "The New Woman" überhaupt nicht gedruckt worden und also sogar im Britischen Museum nicht eingesehen werden kann, ist es so gut wie unmöglich, hier etwas Genaueres zu sagen.

Der Verfasser eines Artikels in der "Edinburgh Review" vom Juli 1902, der sonst mit seinem Urteil über möglichen Einfluß Ibsens gar nicht so skeptisch zurückhält, behauptet von Grundy: "He for a time bowed his knee to Ibsen" — aber — "he seems to have returned to his early love, Scribism, adaptation from French anecdote-plays". Es ist also nicht einwandfrei festzu-

stellen, ob Ibsen auf Grundy eingewirkt hat. Mir erscheint es recht zweifelhaft! Auf keinen Fall aber hat Ibsen für seine Entwicklung etwas bedeutet, und hierauf kommt es doch allein an. Grundys Dramen gehören durchaus zur Kategorie des "well made, wholesome play".

Man hat oft gerügt, daß Grundy zu viele Adaptionen anfertige. Die Art, wie er selber hierüber spricht, trägt nicht dazu bei, den Vorwurf zu entkräften: "If an author is original, because he has something original and good to say, and there is an audience, which wishes to hear him (!), he is right to be original" (Th.W. 1897 S. XVIII). Der Rückschluß, der hier zum Greifen nahe liegt, ist doch recht peinlich: wenn also Grundy soviel adaptierte, so geschah das — weil er selbst nichts Originales und Gutes zu sagen hatte, oder weil er nun eben einmal für den Geschmack des Publikums schrieb. Daß er das tat, daraus hat er freilich nie ein Hehl gemacht. Den Theaterleitern ruft er zu: "When you announce a play, open your box-office to the public which pays its money and give it the article it wants" (Th.W. 1896 S. 51 f.). Es klingt alles so müde, was er sagt, so wenig hoffnungs- und tatenfroh. Daran ändern auch Sätze nichts wie dieser: "Art is cosmopolitan, and one good adaptation is worth a score of indifferent originals" (Th.W. 1897 S. XVII), deren Wahrheit niemand bestreiten wird. Grundy ist — ganz im Gegensatz zu Ibsen — durchaus „Realpolitiker" auf dramatischem und theatralischem Gebiet. Aber das englische Drama hat deren genug und übergenug und zu wenig Idealisten!

b) Henry Arthur Jones.

Wesentlich anders liegen die Dinge bei Henry Arthur Jones (geb. 1851). Direkte Beeinflussung durch ein Ibsensches Drama liegt vor in dieses Dramatikers "Breaking a Butterfly", das 1881 entstand. Jones und sein Mitarbeiter Henry Herman hatten ihr Werk nicht veröffentlicht, es wurde gedruckt "for private use only". Es ist von gar keiner Bedeutung für die Entwicklung des englischen Dramas gewesen. Jones selbst gibt uns über das Zustandekommen seines Jugendwerkes Auskunft. "When I came

up to London 16 years ago, to try for a place among English playwrights, a rough translation from the German version of 'The Doll's House' was put into my hands, and I was told that if it could be turned into a sympathetic play a ready opening would be found for it on the London boards. I knew nothing of Ibsen but I knew a great deal of Robertson and H. J. Byron. From these circumstances came the adaptation called 'Breaking a Butterfly'" (Foundations S. 208).

Wir haben darin einen Typus der "Adaption" vor uns. Die Hauptpersonen sind dieselben geblieben, nur erscheinen sie unter anderem Namen. Nora ist „Flora", Helmer wird zu Humphrey Goddard und Krogstad zu Philip Dunkley. Nebenumstände unwesentlicherer Art sind umgeändert, weggelassen oder neu hinzugefügt, um neue Effekte hervorzubringen, wesentliche Teile sind genau so übernommen, oft in wörtlicher Anlehnung an das Original. Filon (a. a. O., 1. November 1895, S. 188) sieht in der Beseitigung des Dr. Rank sowie der Liebesbeziehungen zwischen Krogstad und Frau Linden einen Vorzug der Nachahmung vor dem Original. Läßt sich schon darüber streiten, ob es vorteilhaft war, die Figur des Dr. Rank zu streichen — Reich (a. a. O. S. 492) hält alle Personen im „Puppenheim" für absolut erforderlich —, so können wir uns mit dieser eigenmächtigen Neuerung von Jones um so weniger befreunden, weil er dafür vier andere Personen eingeführt hat: Dan Birdseye, der Züge von Rank hat, Agnes Goddard, die oft an Frau Linden erinnert, Mrs. Goddard, Humphreys Mutter, die durchaus unwesentlich für die ganze Handlung ist, und Martin Grittle, durch deren Einführung unstreitig etwas von der Geschlossenheit und der inneren Einheit von Ibsens „Nora" verloren geht. Am wesentlichsten ist aber die Lösung des Problems, das als solches vorerst genau von Ibsen übernommen wird. Da biegt Jones zum Schlusse das ganze Ibsensche Problem um, er bringt den „glücklichen Ausgang", nicht zum Vorteil der logischen Entwicklung von Floras und Humphreys Charakter. Was Ibsen nur andeutet, das „Wunderbare", daß nämlich Helmer die Tat auf sich nehmen werde, das führt er aus. Diese Wendung lag ja zum Greifen nahe, aber sie ist so ganz unibsenisch! Dem Publikum war sie zum großen

Teil gewiß erwünscht, denn sie war ja so schön beruhigend! Ibsen jedoch hat sich standhaft gegen eine solche Änderung seines „Puppenheims“ gewehrt und hat selbst dem Drängen einer Eleonore Duse nicht nachgegeben. Humphrey erklärt, nachdem Dunkley in einer mündlichen Unterredung ihm von Floras leichtsinniger und argloser Fälschung Mitteilung gemacht und ihm gezeigt hat, wie er ihn in den Klauen hält, daß er die Unterschrift gefälscht habe und nimmt so alle Schuld, unter der sein kleines Vögelchen hätte zusammenbrechen müssen, auf sich. Filon glaubt an dieser Stelle den Geist von Jones' Mitarbeiter zu spüren. „Jones, mal conseillé, j'imagine par un collaborateur d'esprit timide et banal, a reculé devant la dernière scène qui peut révolter certains spectateurs, mais qui est toute la pièce ... Ibsen ne l'entendait pas ainsi, et il avait raison. Il faut que Nora attende ce sacrifice, et il faut qu'elle soit déçue. L'homme et la femme gardent ainsi leur caractère: l'un reste dans la logique pratique, l'autre dans la logique romanesque, et, si tout n'est pas bien, tout est vrai dans le plus désuni des ménages possibles“ (a.a.O.). Archer hat im "Theatre" "Breaking a Butterfly" einer eingehenden Kritik unterzogen, die sicher zu dem Besten gehört, was in Clement Scotts Zeitschrift steht. Nach einem gründlichen Vergleich von Jones' Adaption mit Ibsens „Puppenheim“ faßt er sein Urteil in die Worte zusammen: "The adapters, or more properly the authors, have felt it needful to eliminate all that was satirical or unpleasant, and in making their work sympathetic they at once made it trivial" (a. a. O. III S. 214). Er will Jones und seinen Mitarbeiter darum nicht einmal tadeln, denn: "Ibsen on the English stage is impossible" (ebenda). Obwohl in der Tabelle am Ende seines Buches "The Drama of Yesterday and To-Day" Clement Scott "Breaking a Butterfly" unter die Dramen setzt, die er in seiner "List of Important Plays produced in London between 1830 to the close of the century" vereinigt, wird doch der Wert von "Breaking a Butterfly" von niemandem überschätzt, am wenigsten von Jones selber. In einem seiner Briefe sagt er: "At that time I was a young inexperienced dramatist and quite unable to appreciate the work" (23. Februar 1913); und zur Entschuldigung gewissermaßen,

wie um Verzeihung bittend für eine Jugendtorheit, sagt er in den "Foundations" (S. 208): "I pray it may be forgotten from this time, or remembered only with leniency amongst other transgressions of my dramatic youth and ignorance". Von einem eigentlichen Einfluß aber, so etwa, daß der Autor erfüllt gewesen wäre von den Ideen seines großen Vorbildes und sie in neue Formen gegossen hätte, kann hier natürlich keine Rede sein. Jones sagt ja selber, er habe damals von Ibsen noch nichts gewußt, von außen war ihm der Stoff nahegebracht worden, von außen war Ibsen zum erstenmal mit ihm in Berührung gekommen, so darf es uns nicht wundern, daß ihm damals noch das rechte Verständnis für Ibsens „Nora" und ihre Tiefe fehlte. In seinem Buch "The Renascence of the English Drama", das 1895 in London erschienen ist, findet sich kein einziger Hinweis auf Ibsen, wozu sich oft genug doch die Gelegenheit geboten hätte, nicht einmal wird Ibsens Name auch nur beiläufig erwähnt. Und in die Zeit, die zwischen dem Erstlingswerk von Jones und diesem Buche liegt, fällt ja gerade Ibsens Bekanntwerden in England, fällt die maßlose Kritik, die an seinen Werken geübt wurde! Jones hat sich dem Kampfe um Ibsens Anerkennung in England ziemlich ferngehalten, er ergriff vorerst für keine der heftig sich befehdenden Seiten öffentlich Partei. Ein paarmal will es so scheinen, als spiele er in seinem Buche "The Renascence..." versteckt auf eine Seite Ibsenscher Kunst an, ohne dessen Namen zu nennen. So, wenn er auf Seite 129 von den neueren Versuchen spricht, "to ally dramatic art with the realistic portraiture of disease, and decadence, and physical degradation", oder auf Seite 245: "Lately a school has arisen amongst us which proclaims that the details of ugliness and disease are of the chief importance for us to study and that curious and distorted forms of vice and selfishness and human degradation are the essential elements to be preserved and treasured in our plays. I protest against it with all my might" usw., und ähnlich auf Seite 294: "... I will therefore say briefly that the mere representation of physical diseases and horrors and brutalities and sordidness on the stage is to be unreservedly condemned". Das sind dieselben Töne, die in den erregten Aus-

lassungen der Kritiker angeschlagen werden, die vor allem die Aufführung der „Gespenster“ hervorgerufen hatte, und es ist wohl kein Zufall, daß sämliche drei Essays, denen die obigen Zitate entnommen sind, aus den Jahren nach jener Aufführung und nach jenen Kritiken stammen. Jones selbst gibt — wenn auch nicht unumwunden — zu, daß er dabei an Ibsen, mindestens aber an seinen schlimmen Einfluß auf heranwachsende Dramatiker gedacht habe. In dem obenerwähnten Briefe sagt er: "The passages on pages of 123, 245 and 294 of 'The Renascence...' refer rather to Ibsen's imitators than to himself. In those years the English theatre swarmed with feeble and repulsive imitators of his works, though none of them had any measure of success. But I was at first repelled by certain aspects of his genius. I think I have since done justice to him". Das hat er in der Tat. In seinen "Foundations" kehrt der Name Ibsen oft wieder, ein Beweis, daß ihm Ibsen längst kein Fremdling mehr war.

Man könnte geneigt sein, die Tatsache, daß Ibsen von Jones in seiner „Renascence“ überhaupt nicht erwähnt wird, auf eine Unkenntnis mit dessen Werken zurückzuführen. Dem ist aber sicher nicht so. Wir haben gesehen, wie Jones sich halb versteckt darin mißbilligend äußerte über eine Seite Ibsenscher Kunst, die einseitig verzerrt nachgeahmt wurde. Also wird Ibsensche Kunst Jones auch vor 1890 etwa schon bekannt gewesen sein. Ihre Einwirkungen lassen sich in seinen Dramen gerade aus dieser Periode nachweisen. Es unterliegt gar keinem Zweifel, daß Jones — abgesehen von jener Adaption — von Ibsen wirklich Beeinflussung erfahren hat. Wir haben nämlich hier einen der seltenen Fälle, wo der Autor uns dies selbst zugibt! Filon hatte im September 1895 (a. a. O. S. 340) geäußert: "Aux leçons de Shakespeare M. Jones a joint celles d'Ibsen" und weiter (November 1895 S. 188): "Quant à M. Jones, il a étudié à la fois dans Ibsen l'artiste et le penseur . . . C'est surtout quand il dessine des figures de femmes qu'il me paraît hanté par le souvenir des héroines du maître norvégien. On peut dire, d'une manière générale, qu'un souffle d'Ibsénisme passe à travers son œuvre depuis sept ou huit ans". Nun sind alle diese Aufsätze über "Le théâtre anglais contemporain", die Filon im

Laufe des Jahres 1895 in der "Revue des deux mondes" hat erscheinen lassen, von Frederic Whyte ins Englische übersetzt, 1897 in einem Bande unter dem Titel "The English Stage" erschienen. Jones fiel die willkommene Aufgabe zu, dazu eine Vorrede zu schreiben. Sie ist in seinen "Foundations" abgedruckt (S. 205 ff.). Darin sagt nun Jones mit Bezugnahme auf Filons Betrachtungen über Ibsens Aufnahme und Einfluß in England: "In his analysis of the influence of Ibsen in England and France, M. Filon seems to touch the right note" (S. 208). Dieser Satz ist für unsere Zwecke sehr wichtig. Er beweist uns zwar nicht, daß alles, was Filon über Ibsens Einfluß auf die englischen Dramatiker sagt, objektiv richtig ist, aber das eine steht damit fest: was er über die Stellung von Jones zu Ibsen gesagt hat, stimmt unweigerlich, denn Jones hat es uns damit selbst bestätigt. So bleibt uns nur noch übrig, rückwärtsschauend zu fragen, für welche der Dramen von Henry Arthur Jones Ibsenscher Einfluß angenommen werden darf. Archer hatte schon 1882 ein günstiges Urteil über Jones gefällt: "He has done too little as yet to permit one to predict with any certainty what may be expected of him; but he has done enough to establish for his future efforts a fair claim to respectful attention" (a. a. O. S. 225). Aber es wäre ein vergebliches Unterfangen, in seinen ersten dramatischen Anfängen nach Ibsenschen Spuren suchen zu wollen. Jones selber hat sie nicht hoch gewertet. Die verhältnismäßige Geringschätzung für seine Erstlingsdramen, verbunden mit dem Gefühl, diesmal etwas Wertvolleres geleistet zu haben, kommt in dem Vorwort zu dem Drama zum Ausdruck, das er 1884 schon geschrieben, aber 1891 erst veröffentlicht hat: "After I had obtained a great financial success in melodrama, and was temporarily in a position to write a play to please myself rather than to suit the exigences of a theatrical manager, I gave many months to the writing of 'Saints and Sinners'" (Preface XVIII). An derselben Stelle nennt er selber, was er früher geschrieben hatte: "what I knew to be the cheaper and coarser art of melodrama". Jones hat damit zwar gute Theatererfolge gehabt, aber indem er "A Clerical Error", "An Old Master" und "The Silver King" überhaupt nicht drucken

ließ ("A Clerical Error" wurde erst 1904 gedruckt; "The Silver King" erst 1907), drückte er, der als einer der ersten dafür eintrat, daß die modernen Dramen wie die alten einem Lesepublikum zugänglich gemacht werden sollten, aus, daß er jene Erstlingserzeugnisse nicht hoch einschätzte. In der Tat beginnt mit "Saints and Sinners" eine neue Schaffensperiode für Jones. Jones schreibt nicht mehr in erster Linie für die Bühne, für das Publikum. Nicht ist der Erfolg mehr der Hauptsache, sondern er schreibt, wie es ihn zu gestalten drängt; was er schaffen will, ist etwas, das wert ist „Literatur" genannt zu werden, denn er weiß, daß das englische Drama daran krankt, daß zwischen Bühnendrama und Literaturdrama eine schroffer Gegensatz besteht. Und es will wirklich so scheinen, als ständen die ersten paar Dramen dieser Zeit unter dem Einfluß Ibsens. Schon Groth (Wülker II S. 386) hat hierauf aufmerkam gemacht. Es kann für "Saint and Sinners" nur der Einfluß der „Stützen der Gesellschaft" in Betracht kommen, von denen Jones damals schon — vielleicht durch die Aufführung im Gaiety Theatre — Kenntnis besessen hat. Das „Puppenheim" kann nicht wohl eingewirkt haben, obwohl damit ja Jones sehr vertraut war: aber es erinnert nichts in "Saints and Sinners" daran. Dazu kommt, daß Jones selber sagt: "I may say, however, that Nora's character has never been sympathetic to me" (Brief vom 23. Februar 1913), und Noras Charakter ist es doch, der im „Puppenheim" im Mittelpunkt des Interesses steht. "Saints and Sinners" ist nicht frei von melodramatischem Beiwerk; sicher ist ferner, daß technisch Ibsen auf keinen Fall eingewirkt hat, denn wir haben darin eine Menge von "asides" und Monologen. Aber das ist auch fast selbstverständlich, denn Ibsen selbst hat sich erst allmählich seine eigenartige neue Technik geschaffen, bis er sie in den Gesellschaftsdramen seiner reifsten Schaffensperiode mit Meisterschaft handhabt. "Saints and Sinners" ist auch durchaus nach der synthetischen Methode aufgebaut, die Gesamtwirkung wird, wie Groth (a. a. O. S. 387) mit Recht hervorhebt, durch den 5. Akt abgeschwächt. Soviel über das Äußerliche. Inhaltlich weist das Stück aber mehrfach auf Ibsen hin. Die Fabel ist wohl alleiniges Eigentum von Jones, soweit die handelnden

Personen nicht typische Figuren sind. Joseph Knight findet darin Anklänge an den "Vicar of Wakefield" (vgl. Vorrede zu Jones "Judah" S. IX). Wie aus der Vorrede hervorgeht, hat Jones sich diesmal ernsthafte Mühe gegeben, etwas wirklich Wertvolles hervorzubringen. In Hoggard und Prabble hat er zwei Figuren geschaffen, die sehr an Konsul Bernick und seine Genossen erinnern. Sie sind ebenso wie diese auf ihren eigenen Vorteil in erster Linie bedacht, stellen ebenso die moralischen und materiellen „Stützen der Gesellschaft" dar. "The middle classes are the great backbone of this country. It's such men as you and I, Prabble, that are the source of England's greatness", sagt Hoggard im III. Akt 1. Szene. Was aber am meisten an Ibsen erinnert, ist die Bekenntnisszene im IV. Akt. Die befreienden Worte kommen zwar nicht aus dem Munde eines seit langen Jahren unwahr Gewesenen, wie bei Ibsen — die Vergangenheit des Pfarrers Jacob Fletcher ist fleckenlos. — Nur hat seine Tochter sich weggeworfen und ihn dadurch mitentehrt. Um sein Kind und sich nicht öffentlich an den Pranger stellen zu müssen, will er ihren Fehltritt seiner Gemeinde verschweigen. Aber Hoggard, der darum weiß, stellt ihn vor die Wahl, entweder eine unehrenhafte Handlung zu begehen und damit sein Schweigen zu erkaufen oder von ihm öffentlich bloßgestellt zu werden. Da sieht Jacob Fletcher klar, welchen Weg er zu gehen hat, und wie Bernick vor den versammelten Bürgern, die gekommen waren, ihn zu feiern, legt Fletcher in der Kirche vor seiner versammelten Gemeinde das Bekenntnis ab von dem, was wie ein Schatten auf seiner Seele liegt. "I have worked amongst you for more than twenty years. I have stood up in that place and taught you for half my life, and I thought to end my days in your service. But the time has come when I can guide you no longer", so leitet er seine Beichte ein (IV. Akt 2. Szene). Wie Bernick seine Gäste nach Hause schickt, so entläßt er still seine Gemeinde: "My friends, I cannot speak to you any more this morning", und wie Bernick in „Freiheit und Wahrheit" will er nach diesem schwersten Tage seines Lebens ein neues Leben mit seinem Kinde beginnen. "Now we have no need to hide the past. No, from this hour we will begin to live it down". Ohne auf die

Schwächen und Mängel von "Saints and Sinners" näher einzugehen, dürfen wir wohl sagen, daß ein Hauch Ibsenschen Ernstes über diesen Szenen des Dramas waltet, die seinen Höhepunkt bilden.

Erneut scheint Ibsenscher Einfluß vorzuliegen in dem Drama "Judah", das im Mai 1890 in London zum erstenmal aufgeführt wurde. Obwohl das Stück wie kaum ein anderes melodramatische Situationen enthält, haben wir doch hier wieder die Ibsensche „Botschaft von Wahrheit um jeden Preis" (Kellner a. a. O. S. 666); wie die „Stützen der Gesellschaft", wie "Saints and Sinners" schließt auch "Judah" mit einer eindrucksvollen Bekenntnisszene. Die letzten Worte Judah Llewellyns klingen sogar wie eine fast wörtliche Anlehnung an Ibsen. Bei Ibsen heißt es, daß Freiheit und Wahrheit die Stützen seien, die "pillars", auf denen alles Leben ruhen muß. Hier ist die Rede von der neuen Kirche, die für Judah erbaut werden soll, und in symbolischer Wendung spricht er davon: "The building — stones were not sound. There is to be no new church. — . . . Yes, we will build our new church with our lives, and its foundation shall be the truth" (III. Akt, letzte Szene). Wir haben keinen Grund, daran zu zweifeln, daß Jones diese beiden Dramen nach dem Vorbild, das Ibsen ihm gegeben hatte, schrieb. Jones selber hat es ja indirekt zugegeben, deutsche und englische Kritiker haben darin eine Anlehnung an Ibsen erblickt. So schreibt z. B. die Edinburgh Review (Juli 1902 S. 206) über Jones: "At first, while vowing he would ne'er consent he consented to become an Ibsenite. He talked of Ibsen's 'drains' or 'cesspools' or whatever the elegant figure was; but he nevertheless wrote 'confession' dramas under the inspiration of 'The Pillars of Society'" (vgl. auch A. B. Walkley a. a. O. S. 121). Montague glaubt, daß in technischer Beziehung Ibsenscher Einfluß in "Mrs. Dane's Defence" (1900) vorliege. Die Handhabung der analytischen Methode verursachte, daß erst langsam die Zuschauer mit der Vergangenheit der handelnden Charaktere vertraut gemacht wurden. Diese technische Notwendigkeit, verstärkt durch Ibsens Hang zum Mystischen, brachte es mit sich, daß Ibsen oft lange den Zuschauern eine Tatsache geheimnisvoll vorenthielt, über welche die Personen des Stückes längst Bescheid wußten. In ähnlicher Weise "Mr. H. A.

Jones took heart in his 'Mrs. Dane's Defence' to keep quite a substantial secret from his audience" (Dramatic Values S. 137).

Die späteren Dramen von Jones stehen nicht auf der Höhe jener oben erwähnten. Die folgenden Jahre brachten ihm zwar eine reiche dramatische Ausbeute, aber man vermißt darin die Tiefe, und es wäre vergeblich, einen Ibsenschen Einschlag darin entdecken zu wollen, der seine beiden früheren Dramen so gehalt- und darum wertvoll machte. Shaw hat eine recht hohe Meinung von Jones. Sie wird sich mehr auf den alten gründen als auf den der letzten zwei Jahrzehnte, der in der Praxis nicht die Erwartungen erfüllt, die man hegt, wenn man seine theoretischen Schriften über das Theater liest. So urteilt auch Borsa "... Alas! to criticize is one thing and it is quite another to perform ... I find it quite impossible to forgive to Mr. Jones as author the disillusionment which has been caused by Mr. Jones as critic" (a. a. O. S. 57). „Nach dem Fehlschlagen seiner historischen Dramen hat er sich mit den Erfolgen halb possenhafter Gesellschaftslustspiele begnügt," sagt Kellner (a. a. O. S. 666). Drastischer drückt sich der Kritiker der Edinburgh Review aus: "The Ibsenite *malgré lui* has now become fugleman of the compact majority!" (a. a. O.). Vielleicht fühlt Jones selber, daß seine Kräfte nicht mehr ausreichen, um selbst schöpferisch etwas Großes zu leisten: sein letztes Werk ist die Sammlung interessanter Reden und Aufsätze über das Drama und Theater, die er "The Foundations of a National Drama" betitelt.

c) Oscar Wilde.

Wenn man Oscar Wilde (geb. 1854) auch nur ein wenig kennt, so ist es schwer, ohne Vorurteil an seine Dramen heranzugehen, mit der Absicht zu prüfen, ob man Spuren Ibsenschen Geistes darin zu erkennen vermöchte. Denn wie sehr verschieden ist beider Art! Und der wesenhafte Unterschied bleibt bestehen, selbst wenn man, wie dies neuere Kritiker immer tun, seine Werke getrennt von seinem Leben betrachtet, um ihnen Gerechtigkeit widerfahren zu lassen. Doch bleibt uns diese Arbeit nicht erspart. Wildes Schaffen fällt zum Teil in die

Zeit, zu der Ibsen in England bekannt und wirksam wurde, und zum Überfluß hat man auch ein paarmal von einem Einfluß, den er von Ibsen erfahren haben sollte, gesprochen. Gleich für Wildes Erstlingsdrama "Vera, or the Nihilists" nimmt Otto Hauser (a. a. O. S. 96) Ibsenschen Einfluß an. Da heißt es: „Die Einflüsse Ibsens sind freilich bei Wilde gering, merklich vielleicht nur in seinem wirren Jugendstück ‚Vera oder die Nihilisten', das aber in eine historische Zeit transponiert ist . . . Man kann bei der Heldin an eine von Ibsens Frauengestalten denken . . ." Meiner Ansicht nach liegt zu einer solchen Annahme hier absolut kein Grund vor. Was hat die Figur einer russischen Charlotte Corday mit Ibsenschen Frauengestalten zu tun! Hauser hat keinen Versuch gemacht, seine Behauptung mit irgendwelchen Gründen zu stützen. Auch hat er wohl nicht bedacht, daß „Vera" spätestens 1881 geschrieben und 1882 zum erstenmal veröffentlicht wurde (Privatdruck, New York), also zu einer Zeit entstand, zu der Ibsen kaum in England bekannt war, seine Gesellschaftsdramen zum größten Teil überhaupt noch nicht geschrieben waren. Neuere Forschungen stellen sogar fest, daß „Vera" schon 1876 entstanden ist (vgl. Henderson, Interpreters S. 65); damit kommt Ibsenscher Einfluß für dieses Jugenddrama einfach aus Gründen chronologischer Art gar nicht in Frage. Derselbe Umstand genügt auch schon, um es von vornherein äußerst zweifelhaft erscheinen zu lassen, daß Ibsenscher Einfluß etwa in dem nächstfolgenden Drama Wildes, der "Duchess of Padua", vorläge. Denn die „Herzogin von Padua" erschien schon 1883 (Privately Printed as Manuscript, New York). Es muß daher äußerst überraschen, wenn Felix Paul Greve in seinem Essay „Oscar Wilde und das Drama", den er der deutschen Ausgabe der „Vera" vorausschickt, solchen Einfluß mit Selbstverständlichkeit voraussetzt. Es ist da die Rede von „Ibsen, der ja Wilde wie in seinen Prosadramen durch seine Gesellschaftskritik, so in diesem Drama durch seine Jugendarbeiten aufs stärkste beeinflußt hat . . ." (a. a. O. Bd. 2 S. 47). Woher sollte Wilde denn überhaupt zu dieser Zeit die Kenntnis von Ibsens Jugenddramen kommen? Davon, daß er norwegisch gekonnt und sie mithin im Urtext gelesen hätte, ist uns nichts

bekannt. Dieser Umstand wäre doch wohl bemerkenswert genug gewesen, uns von seinen Biographen überliefert zu werden. Wir hören aber nichts davon. So fehlen also bei diesen Dramen schon die äußeren Bedingungen, die eine Beeinflussung überhaupt erst möglich gemacht hätten. F. P. Greve hat vielleicht an Züge aus Ibsens „Frau Inger auf Oestrot“ gedacht. Gemeinsam ist dem Ibsenschen und dem Wildeschen Drama das Motiv „wehe dem, auf den eine große Tat gelegt ist“, wie Frau Inger sagt, gemeinsam beiden, daß die Liebe große Aufgaben durchkreuzt. Aber beide Motive sind uralt; das zweite sowohl wie das erstere, welches dasselbe ist wie in Shakespeares „Hamlet“, und es ist in jedem der vorliegenden Fälle — bei Ibsen und bei Wilde — auch ganz anders gewendet. Dazu kommt eben, daß „Frau Inger“ erst 1874 in der Ursprache als Buch und erst 1890 in englischer Übersetzung erschien. Der Anfang von Ibsens „Hünengrab“ bringt das Motiv, daß der Sohn, der an dem Mörder seines Vaters die Blutrache vollziehen soll, in Liebe zu der Tochter des Mörders erglüht. Das erinnert leise an den Konflikt in der Brust Guido Ferrantis. Aber die Lösung ist dann ganz anders. Es kommt hinzu, daß das „Hünengrab“ niemals bisher ins Englische übersetzt wurde. An solche äußerlichen Ähnlichkeiten mag F. P. Greve gedacht haben, als er vorschnell von einem Einfluß Ibsenscher Jugendarbeiten sprach. Aber es unterliegt keinem Zweifel, daß sie äußerlich und ganz zufällig sind. Mit viel mehr Berechtigung hat man auf Beziehungen zwischen diesem Drama Wildes und Shakespeare hingewiesen, der sicher Wildes Drama „im elisabethanischen Stil“, wie Henderson sagt (a. a. O. S. 61), beeinflußt hat. Wir befinden uns in der Tat ganz in der elisabethanischen Atmosphäre. Schon der Titel erinnert an John Websters "Duchess of Malfi". Montague (S. 179) erwähnt Ähnlichkeiten zwischen "The Duchess of Padua" und "Macbeth". Ingleby (Oscar Wilde S. 199) gibt zu, daß sich viele Anklänge an Shakespeare darin finden; Henderson schreibt: "The play reeks with souvenirs of Shakespeare — with its mechanical conversational by-play, its lines from the 'Merchant of Venice' and 'Macbeth', its rhetoric, exaggeration, and toploftical strain" (Interpreters

S. 69). Obendrein bestätigt Archer die Unsinnigkeit, im vorliegenden Falle Ibsenschen Einfluß anzunehmen: "it seems to me absurd to trace any Ibsen influence in the 'Duchess of Padua'" (Persönliche Notiz vom 30. August 1913). Es liegt nahe, bei dem Titel von Wildes "An Ideal Husband" an Ibsen zu denken, und es mag wohl sein, daß das zugrunde liegende Motiv des in der Gesellschaft geachteten und geehrten Mannes, dessen Lebensstellung indessen auf einer großen Lüge aufgebaut ist, Ibsens „Stützen der Gesellschaft" entnommen wurde, die ja in England früh bekannt waren. Aber tiefer reicht die Verwandtschaft beider Dramen nicht, sie bleibt ganz an der Oberfläche; bei Wilde haben wir nichts von der Tiefe, mit der Ibsen dies Grundthema erfaßt und gestaltet hat. F. P. Greve hat es sich nicht entgehen lassen, diese beide Dramen in Beziehung zueinander zu setzen. Freilich begnügt er sich, wie immer in einem solchen Fall, mit der Feststellung der Tatsache. „Inhaltlich stark von den ‚Stützen der Gesellschaft' abhängig, ist doch die Wendung bis zu einem gewissen Grade originell" (Oscar Wilde und das Drama S. 60), ist alles, was er darüber zu sagen hat. Ein auch nur oberflächlicher Vergleich beider Dramen wird uns den großen Abstand zwischen Wilde und Ibsen erkennen lassen. Das Grundmotiv ist freilich hier sowohl wie da dasselbe. Aber wenn wir genauer zusehen, so finden wir, daß dies auch alles sein wird, was Wilde vielleicht von Ibsen übernommen hat. Schon die Motivierung der Lüge, auf der sich die glanzvolle Stellung seines Helden aufbaut, ist bei Wilde weit schwächer als bei Ibsen. Unter dem Druck der Verhältnisse wurde Bernick getrieben, zum erstenmal zum Betrug seine Zuflucht zu nehmen, um das äußerliche Ansehen seines Hauses zu retten, während es nur der Hunger nach Gold und Ehren ist, der Lord Chiltern die unehrenhafte Handlung begehen ließ. Die Umgebung, in die Wilde uns versetzt, mit ihrem ganzen Intrigenspiel, ist überhaupt eine ganz andere als die, deren Mittelpunkt das Haus Bernick bildet. Zwar hat Lord Chiltern wie Konsul Bernick sein Gewissen durch wohltätige Stiftungen zu erleichtern geglaubt; Lord Chiltern wie Konsul Bernick wollten die, welche um den Fleck auf ihrer Ehre wußten, mit Geld zum Schweigen

bringen. Aber das sind Ähnlichkeiten, die sehr wohl zufälliger Art sein können. Solche Handlungsweise erwächst eben aus der bösen Tat in der Vergangenheit mit logischer Konsequenz. Und ganz zurück treten solch äußerliche Anklänge hinter den schneidenden Gegensatz in der Weiterführung des Grundproblems, welche beide Dramen eben zu dem macht, was sie sind. Zwar sagt Lord Chiltern im II. Akt: "I would to God that I had been able to tell the truth . . . to live the truth. Ah! that is the great thing in life, to live the truth . . ." Aber die großen Worte klingen aus solchem Munde trivial. Sagt doch derselbe Lord Chiltern, als Lord Goring ihm rät — auch wieder nur, um die unangenehme Sache auf die praktischste Weise zu lösen — er solle seiner Frau die ganze Geschichte erzählen: "That I will not do. I could not do it. It would kill her love for me." So ist das Sinnenglück ihm lieber als der Seelenfrieden. Seine Angst vor der Verachtung der Welt bringt alle anderen Gefühle und den Wunsch, rein dazustehen vor sich selber, in ihm zum Schweigen. "I feel that public disgrace is in store for me. I feel certain of it. I never knew what terror was before." Er will Mrs. Cheveley mit derselben unedlen Waffe bekämpfen, die sie gegen ihn gebraucht, wenn nur sein guter Name vor der Welt gerettet wird. Und dabei bleibt es denn auch — und das ist das Entscheidende. Wir haben bei Wilde nichts von der mutigen, selbst-befreienden Beichte, die bei Ibsen den Kern seines ganzen Dramas bildet. Selbst Lady Chiltern erfährt das Geheimnis, das dunkel auf der Vergangenheit ihres Mannes lastet, nicht aus dessen eigenem Munde, nicht mit seinem Willen, sie erfährt es nur zufällig durch die Bosheit der Mrs. Cheveley. Lord Chiltern wird durch Lord Gorings Beistand davor bewahrt, seiner früheren Lüge eine neue hinzufügen zu müssen, und er befreit ihn aus Mrs. Cheveleys Macht. Damit ist aber dann alles schön und gut; vor der Welt, und vor sich selber auch' bleibt Lord Chiltern derselbe, der er früher war. So wirkt Lady Chilterns Ausspruch: "For both of us a new life is beginning", der das Drama schließt, banal. Kein wahrhaft neues Leben ist es, das Lord Chiltern beginnt. Das Unheil der öffentlichen Bloßstellung ist glücklich abgewandt, in den Augen aller

Welt wird Lord Chiltern derselbe bleiben wie bisher, solange das Vertuschungssystem sich bewährt, und glücklich kann er sein in dem „neuen Leben", das er führen wird, wenn er der mahnenden Stimme in seinem Innern sein Herz verschließt. Er ist nicht der freie, starke Mann, zu dem Konsul Bernick geworden ist. Man hat Ibsen so oft einen „Ikonoklasten" genannt und einen Neinsager. Hier ist deutlich erkennbar ein Fall, wo er aufbaut, wo er die Richtlinien für ein neues Gebäude gibt, nachdem er den alten, morschen Bau eingerissen hat. Wildes Kunst hingegen führt zur Dekadenz, weil er den Kompromiß predigt. Mag das Spiegelbild der englischen Gesellschaft in "An Ideal Husband" noch so getreu sein, es läßt doch unbefriedigt, weil Wilde nicht darüber hinaus auf höhere Ziele hinweist. Vielleicht hat Wildes Schauspiel in den Augen vieler den Vorzug größerer Wahrscheinlichkeit vor dem Ibsenschen voraus, obwohl Wilde sich immer gegen einen Naturalismus in der Kunst heftig verwahrt hat. Das entscheidet aber durchaus nicht für seinen höheren ethischen und auch nicht für seinen höheren künstlerischen Wert. Nur wer der Idee in der Kunst ihr Daseinsrecht versagt, kann Wilde über Ibsen stellen. Henderson hat den Unterschied zwischen Wildescher und Ibsenscher Geistesart klar erkannt, wenn er sagt: "The real difference between the spirit of Wilde and the spirit of Ibsen is exhibited in the dénouement of 'An Ideal Husband' as contrasted with that of 'The Pillars of Society'. Ibsens 'hero' ultimately confesses his moral delinquency in the most public way, and the curtain falls upon a self-humiliated and repentant man, ready to 'begin over again' in order to work out his own salvation. Aside from a good scare Sir Robert Chiltern is not only allowed to go scot-free, but is actually elevated to a vacant seat in the Cabinet" (Interpreters S. 89). Was also Wilde von Ibsen übernommen haben kann, ist nur die ähnliche Situation. Ähnliche Spuren äußerlicher Art von Erinnerungen an Ibsensche Dramen finden sich immerhin auch in anderen Dramen Oscar Wildes. So glaubt Henderson (Interpreters S. 85), daß die Szene in "Lady Windermere's Fan", in der Mrs. Erlynne den Abschiedsbrief Lady Windermeres an ihren Gatten findet und so vor ihrem geistigen

Auge den gleichen Vorgang erblickt, wie er sich zwischen ihr selbst und ihrem Gatten abgespielt hat, der Szene in Ibsens „Gespenstern“ ihr Dasein verdanke; der Szene, die dem Drama seinen Namen gegeben hat, der im Französischen — "Les Revenants" — viel charakteristischer lautet als im Deutschen oder Englischen: Frau Alving hört, wie im Nebenzimmer Osvald und Regine in der gleichen Weise miteinander beschäftigt sind wie vor vielen Jahren Alving selbst und Regines Mutter. Es mag sein, daß Wilde sich hier an diesen Vorgang erinnert hat — beweisen läßt es sich nicht. Fast noch wahrscheinlicher ist mir, daß eine Spur Ibsenschen Einflusses vorliegt, wenn Lord Darlington Lady Windermere überredet, ihren Gatten, von dem sie sich betrogen glaubt, zu verlassen, und ihr zuruft: "... It is wrong for a wife to remain with a man who so dishonors her. You said once you would make no compromise with things. Make none now. Be brave! *Be yourself!*", worauf Lady Windermere antwortet: "I am afraid of being myself ..." Denn das ist ja gerade Ibsens typischer Ausdruck vom „Peer Gynt“ bis zum Epilog für das Sichbewußtwerden der eigenen Persönlichkeit, die ihr Leben so einrichten soll, wie die Gesetze ihrer eigenen Natur es gebieterisch fordern. Aber Lord Darlington hat nichts an sich, was an den hohen Ibsenschen Pflichtbegriff erinnerte; purer Eigennutz diktiert ihm diese Worte. Und all diese Anklänge stehen vereinzelt da und nicht im Zusammenhange mit anderen Ideen, die Ibsens Geist entsprochen hätten. Muß doch selbst Ingleby, der immer Wildes Lob singt, zugeben, "that there is nothing new in the plot of 'Lady Windermere's Fan'. It is an old tale of intrigue which has done duty on the stage over and over again" (Oscar Wilde S. 107), und das Neue, was Wilde darin brachte, kann auch er nur in Wildes sprühendem Dialog sehen, über dessen Wert man zweierlei Meinung sein kann. Davon aber, daß Ibsens Gesellschaftskritik Wilde „aufs stärkste“ beeinflußt hat, wie Greve sagt, kann gar keine Rede sein. Dasselbe etwa führt Carl Hagemann aus, wenn auch im übrigen sein Buch viel an Gründlichkeit zu wünschen übrig läßt. „Es handelt sich also hier bei Oscar Wilde um Gesellschaftsstücke ohne Anteilnahme des Dichters, ohne feste

Tendenz und ohne großen Zug. Hier herrscht der Spott um des Spottes, der Hohn um des Hohnes willen. Ganz im Gegensatze zu Ibsen, der mit heiligem Ernst und bitterer Satire gegen die große das Zusammenleben der Menschen durchziehende Gesellschaftslüge aufgestanden und für ein höheres Gefühl der Sittlichkeit, der Selbstverantwortlichkeit mit überzeugungsvoller Schärfe vor die Schranken Europas getreten ist. Ibsen und Wilde können als die Pole der modernen Menschheitskritik gelten. Sie schufen die Gesellschaftstragödie und die Gesellschaftskömödie — wie ästhetisch verschieden die praktischen Ergebnisse auch immer sein mögen" (a. a. O. S. 66). Auch in seiner Technik steht Wilde Ibsen fern. "Aside" und "soliloquy" finden sich bei ihm sehr häufig, die analytische Methode hat er nie annähernd rein angewandt, sein Dialog ist seine eigene Schöpfung und erinnert ganz und gar nicht an den Dialog bei Ibsen. Henderson (Interpreters S. 88) glaubt, daß Wildes längere Bühnenanweisungen, in denen er die Charaktere seiner Dramen beschreibend einführt, von Ibsen beeinflußt seien. Es liegt kein beweisender Grund vor, warum wir dies annehmen sollten.

Wilde mit seiner Vorliebe für alles Französische, mit seiner Verehrung für Balzac und Baudelaire, die bis zur Nachäfferei ging, war durchaus ästhetischer Genußmensch. In Ibsens Dramen dagegen — mag er auch noch so oft betonen, er wolle Menschen schildern und nichts weiter — herrscht doch immer ein ethisches Moment vor. Danach dürfen wir bei Wilde nicht suchen. Wilde steht ganz auf dem "l'art pour l'art"-Standpunkt, während für Ibsen „Dichten" hieß: „Gerichtstag halten über sein eignes Ich" (Werke I S. 167). Der Unterschied in beider Kunst und Weltanschauung ist unüberbrückbar und muß sich in ihren Werken spiegeln. Damit soll nicht ein ablehnendes Urteil über Wildes gesamtes Kunstschaffen gefällt sein, aber das eine steht damit fest: Ibsen gehörte nicht zu den Kräften, die einen Wilde beeinflussen konnten. Auf Wildes Gesellschaftsdramen aber trifft das Wort Eduard Bernsteins zu: „Man streiche aus Wildes Lustspielen die Paradoxe, und es bleiben interesselose Gesellschaftskomödien übrig, wie sie in Frankreich zu Dutzenden ge-

schrieben werden (Sozialist. Monatshefte 1905 I S. 213). Was sollte uns auch bewegen können, in Wildes Dramen mehr zu suchen, als ihr Schöpfer selber hat hineinlegen wollen! Hat er doch selber darüber gesagt: "The plays are not great, I think nothing of them — but if you only knew how amusing they are!" (Henderson, Interpreters S. 103).

d) Arthur Wing Pinero.

Über kaum einen der neueren englischen Dramatiker sind die Ansichten so geteilt wie über Arthur Wing Pinero (geb. 1855). Vielfach ist er als „der" moderne englische Dramatiker gefeiert worden; selbst berufene Kritiker haben ihm unverhohlene Anerkennung gezollt, von dem Erscheinen seines Dramas "The Second Mrs. Tanqueray" (1893) an rechnete man eine neue Ära in der englischen dramatischen Literatur, auf der andern Seite erheben sich wieder manche Stimmen gegen ihn. So ist, um nur eines anzuführen, ihm in Shaw einer der erbittertsten Gegner erwachsen, der es nicht unterläßt, immer wieder und wieder auf Pineros Minderwertigkeit hinzuweisen, und er sagt von seinen eigenen Anhängern u. a.: "my school is in violent reaction against that of Mr. Pinero" (D. O. a. E. I S. 47). Auch er ist bei den Franzosen in die Schule gegangen. Seine ersten dramatischen Erzeugnisse waren Adaptionen. Als er in seinem "Profligate" einen modernen Realismus auf die Bühne brachte, wurden — fast wie selbstverständlich — Stimmen laut, die Pinero von Ibsen beeinflußt wissen wollten. Der oben schon einmal zitierte Kritiker der Edinburgh Review z. B. meinte: "In the eighties Mr. Pinero, who had learnt the technical tricks of the stage as an apprentice to the actor's calling, was known as the author of a series of farces brimful of 'modernity' and bubbling over with wit. Then came the Ibsen movement, which gave Mr. Pinero 'furiously to think'. The result of his furious thinking was 'The Profligate' (1889)". So wird hier doch mit Bestimmtheit eine Einwirkung Ibsenschen Geistes behauptet. Diese Behauptung ist aber, wie mir scheint, unhaltbar. Sie ist schon von anderer Seite bestritten worden, aber mit Gründen,

die mir allein nicht stichhaltig erscheinen. So wenn Salaman in seinem Vorwort sagt — offenbar bemüht, die Originalität seines Autors zu erweisen —; "in June 1887 . . ." — der Entstehungszeit des "Profligate" — "the bolt of Norwegian naturalism had not yet fallen upon our stage; Ibsen was still, as far as England was concerned, an exotic of the library"; Stöcker wiederholt diesen Ausspruch in seiner kürzlich erschienenen Arbeit über Pinero (Anglia XXXV, 4 S. 34). Die Tatsache allein, daß Pinero dieses Drama schon gegen Ende der 80er Jahre verfaßte, genügt nicht; wir haben gesehen, wie Jones offenbar schon Ibsenschen Einfluß erfahren hatte, ehe der Kampf um Ibsen seinen Höhepunkt erreichte. Nein, der Geist, den der "Profligate" atmet, verrät nichts von irgendeiner Berührung mit Ibsenschen Ideen. Auch mutet es uns sonderbar an, daß Pinero bereitwilligst den Schluß des "Profligate" umänderte, als Mr. Hare das im Interesse seines Publikums, das durch den tragischen Ausgang unangenehm hätte berührt sein können, so wünschte. Die Frage ist hier nicht, welcher Ausgang der logisch richtigere ist — Archer hielt die Änderung nur für vorteilhaft —, denn von logischen Gesichtspunkten hatte sich Pinero dabei ja nicht leiten lassen. Aber weil sein „manager" "felt somewhat timorous of braving popular prejudice in favour of theatrical happiness in the last act of new plays" (Introductory Note S. VII), darum änderte er so bereitwillig um, wo doch die Handlung aus der Synthese der gegebenen Elemente — der Umstände und der Charaktere — logisch hervorwachsen und von Anfang an nach einer Richtung hin drängen sollte. Das war wenig Ibsenisch. Der war streitbarer und fragte nicht viel nach dem Geschmack des Publikums. Ibsenschen Einfluß hat man dann wieder hinter "The Second Mrs. Tanqueray" vermutet. Freilich kann man äußerlich das Stück mit den meisten Ibsenschen Stücken unter einer Kategorie vereinigen: es gehört sicherlich zu den "unpleasant plays"! Aber die Behauptung, es müsse wohl Ibsenscher Einfluß vorliegen, weil Pinero es wagt, von unliebsamen Dingen auf der Bühne zu sprechen, ist so doch wohl unhaltbar. Groth weist darauf hin, daß der Stoff dieses Stückes französisch anmutet. Stöcker (a. a. O. S. 42) sagt: „Unser Stück hat eine auf-

fallende Ähnlichkeit mit A. Dumas fils 'La dame aux Camélias', wie denn überhaupt das behandelte Thema der französischen Literatur sehr geläufig ist". E. Engel vergleicht den Stoff mit Augiers „Mariage d'Olympe" (a. a. O. S. 433). Zwar liegt es Stöcker, wie er sagt, „durchaus fern, 'The Second Mrs. Tanqueray' etwa mit Ibsens 'Hedda Gabler' zu vergleichen, woran wir durch viele gemeinschaftliche Züge erinnert werden" (a. a. O. S. 43), aber wenn er (S. 73) erklärt: „Pineros Frauenstudien erinnern an Ibsens Heldinnen. In Paula Tanqueray und Agnes Ebbsmith erkennen wir Rebecca West und Hedda Gabler", so klingt das doch so wie eine Annahme, als sei die Figur der Paula Tanqueray von Hedda beeinflußt. Das ist aber sicher nicht so! „Hedda Gabler" gehört wohl mit zu den unerquicklichsten von Ibsens Dramen und zu denen, deren Interpretation am umstrittensten ist. Einigen wir uns mit Reich dahin, als den Sinn des Werkes anzusehen „die naturwahre, herbe Schilderung der Frau unserer höheren Schichten, welche, indem sie das Recht zu leben bei einem solchen Geschöpf negiert, über sich hinausweist auf ein positives Programm" (S. 368), so wird uns der Unterschied, der zwischen Hedda und Paula besteht, deutlich genug. Eine solche Absicht hat Pinero sicher ferngelegen. Mit leichter Mühe schafft er sich eine pikante Situation, die er dramatisch und theatralisch ausbeutet. Das klingt vielleicht schroff und ungerecht. Aber ich kann in "The Second Mrs. Tanqueray" nicht die große Tragödie sehen, die man meist daraus machen will. Hier — wie überall — geht Pinero nicht über den Standpunkt einer spießbürgerlichen Moral hinaus, während Ibsen doch gerade mit Vorliebe solche Themen wählte, an denen sich die Größe einer ideellen gegenüber einer konventionellen Moral aufweisen läßt. Hier — wie überall — fehlt bei Pinero die Tiefe und Reife der Ibsenschen Probleme. Shaw hat nicht unrecht, wenn er dessen Flachheit verurteilt, "whenever he conceives himself to be dealing as a sociologist, with public questions of which he has no solid knowledge, but only a purely conventional and theatrical conceit" (D. O. a. E. I S. 194).

Aus demselben Grunde möchte ich auch ablehnen, daß "The Notorious Mrs. Ebbsmith" ernstlich unter dem Einfluß

von „Rosmersholm“ stände. Es besteht allerdings eine weit größere Ähnlichkeit zwischen Agnes Ebbsmith und Rebecca West als zwischen Hedda Gabler und Paula Tanqueray, wie Stöcker schon richtig gesehen hat, und das Motiv des freien Zusammenlebens von Agnes und Lucas Cleeve klingt an Rosmers ideale Freundschaft mit Rebecca West an. Vielleicht ist das mehr als Zufall, vielleicht schwebte Pinero dabei vor, dies Problem in seiner Weise zu gestalten. Aber gestaltet — und das ist ja das Entscheidende — hat er es eben ganz in seiner Weise, abgesehen davon, daß Lucas Cleeve so wenig von Rosmers Adelsmenschentum an sich hat und so manche andere Züge bei Pinero überhaupt fehlen. Und der Ausgang von „Rosmersholm“ ist so ganz anders als der der "Notorious Mrs. Ebbsmith“. Auch kann ich die Bibelszene am Schluß des dritten Aktes, die doch einer Reverenz vor dem englischen Puritanertum und einer bloßen Effekthascherei so verzweifelt ähnlich sieht, für keine glückliche Erfindung Pineros halten, und es wundert mich nicht, daß Shaw immer wieder sein ärgstes Mißfallen darüber äußert.

Auch in der Studie von Paul Hamelius wird der angebliche Umschwung, die Vertiefung, die sich in Pineros Kunst nach 1889 bemerkbar machen soll, auf Ibsens Einfluß zurückgeführt (vgl. a. a. O. S. 7 u. 8). Aber je mehr seine Betrachtung sich dem Ende zuneigt, um so deutlicher tritt doch der Gegensatz zwischen Pinero und Ibsen hervor: „Pineros Werke sind keine echte Schöpfungen, sondern nur geschickte Machwerke“ (ebd. S. 16). Dramatiker, auf die Ibsen aber wirklich tief einwirkte, müssen ihm in gewisser Beziehung kongenial gewesen sein, sonst war der Boden für eine solche Einwirkung gar nicht gegeben. Jones, "that earnest and high-minded dramatist" (W. L. Phelps in Yale Review, New Series No. 1 S. 91), hat Zeiten gehabt, wo er in seiner Welt- und Kunstauffassung Ibsen nahe kam, Pinero nie! Wenn man die Frage nach Ibsenschem Einfluß auf die englischen Dramatiker so faßt, daß einmal nach direkter Beeinflussung, nach Einfluß im engeren Sinne gefragt wird, so ist dieser für Pinero meiner Ansicht nach zu verneinen. Im weiteren Sinne aber steht Pinero unter Ibsens Einfluß, wie die meisten übrigen englischen Dramatiker, die nach Ibsen kamen, allein

darum, weil sie eben nach Ibsen kamen, wo sich manches von selber verstand. Hiervon wird später noch einmal die Rede sein. Auch alle Einwirkung Ibsenscher Technik könnte man zu diesem Einfluß im weiteren Sinne rechnen.

Es heißt gewiß nicht Pineros Leistungen in Grund und Boden hinein verdammen, wenn man die größten Zweifel hegt, ob er von Ibsen beeinflußt sein könne. Shaws Urteil: "Pinero ... has never written a line from which it could be guessed that he is a contemporary of Ibsen, Tolstoi, Meredith ..." (Dram. O. a. E. I S. 36) ist sicher sehr hart. Andererseits scheint es mir aber zu viel der Ehre für Pinero zu bedeuten, wenn man annehmen wollte, daß er einen tiefgehenden Einfluß Ibsenschen Geistes erfahren habe.

Anders steht es mit der Frage, ob Pinero technisch etwas von Ibsen gelernt hat. Und das läßt sich wohl mit hinreichender Wahrscheinlichkeit bejahen. Schon 1882 hatte Archer über Pinero geschrieben: "His dramatic technique, his method of telling and developing his story, stands greatly in need of improvement. The first thing that strikes one is his inordinate abuse of the expedient of soliloquy, or at least monologue, addressed to the audience and inaudible to the rest of characters on the stage. Even a short 'aside' is always awkward, and Mr. Pinero's asides are anything but short". Die Technik des reifen Ibsen aber verwarf offensichtlich diese beiden dramatischen Hilfsmittel. So liegt es nahe, anzunehmen, daß, wenn Pinero allmählich sich vom „aside" und vom „soliloquy" losmacht, hierin eine Einwirkung Ibsenscher Technik zu sehen ist. Freilich keine, der er allein sich unterzogen hätte. Daß Pinero zu denen gehörte, die in dieser Beziehung von Ibsen lernten, ist auch öfters schon mit Recht hervorgehoben worden. So wenn der Kritiker der Edinburgh Review den Fortschritt, den er zwischen "The Profligate" und "The Second Mrs. Tanqueray" feststellt, mit den Worten begründet: "in the intervening years he had learnt audacity and a good deal of Ibsen's mere craftsmanship" (a. a. O.), oder wenn C. E. Montague (a. a. O. S. 128) schreibt: "Sir Arthur Pinero shed his dramatic gills in less than twenty years. In youth he made plain men soliloquize like

Hamlets and discourse aside like Congreve's 'Double Dealer'; by 1900 the soliloquy and the 'aside', the stays and breadwinners of mid-Victorian dramatists were almost extinct in his work; he had himself helped Ibsen and Sudermann to change us playgoers so much that we had learnt to smile when people on a stage would stand three feet apart, hallooing their several secrets *urbi et orbi*, without the least fear of being heard by each other". Es ist mir nicht bekannt, daß Pinero irgendwann und irgendwo sich gegen die Behauptung, daß er technisch Ibsen viel verdanke, gewehrt hat, wie das Shaw so oft tut. Daß Pinero in "The Notorious Mrs. Ebbsmith" die analytische Methode anwendet, mag auch nach dem Vorgange Ibsens geschehen sein. Vielleicht ist es kein Zufall, daß dies gerade hier der Fall ist. Lagen schon inhaltlich leise Anklänge an „Rosmersholm" vor, so erinnern wir uns hier daran, daß gerade in „Rosmersholm", diesem psychologischen Drama 'par excellence', wie Reich es nennt, die analytische Methode als die ihm einzig adäquate Form in vorbildlicher Weise angewandt worden war.

In "Letty" verwertet Pinero die Vererbungstheorie. Wer das Stück nicht kennt, könnte vielleicht glauben, daß Ibsens „Gespenster" hier von Einfluß gewesen sein könnten. Aber nichts dergleichen stellt sich heraus, wenn man "Letty" daraufhin studiert; es offenbart sich nur wieder hier wie überall der große Abstand Pineros von Ibsen. Ibsenschen Einfluß stellt E. L. Stahl fest für Pineros "His House in Order": „Das Stück endet also, um das für Ibsens Dramen so oft gebrauchte Wort zu wiederholen, gewissermaßen mit einem, wenn auch kleinen, Fragezeichen. Dieser ungewisse Abschluß und das in die Handlung hinein spielende Motiv von der Lüge, auf der das Haus aufgebaut ist, und dem Feste, das einem Unwürdigen zu Ehren abgehalten wird (vgl. den IV. Akt der „Stützen der Gesellschaft") sind die einzigen Punkte, an denen sich der Einfluß des nordischen Dramatikers bemerkbar macht" (Englische Studien 38 S. 398). Es mag sein, daß diese Äußerlichkeiten in bewußter Entlehnung von Ibsen übernommen wurden, aber sie bleiben ohne Bedeutung für den Inhalt des Dramas, das, wie Stahl selber zugestehen muß, durchaus französisch anmutet. Und

Pineros jüngste dramatische Erzeugnisse bedeuten gegenüber seiner "Second Mrs. Tanqueray" und "The Notorious Mrs. Ebbsmith" eher einen Rückgang als einen Fortschritt. Es mag hier nicht unerwähnt bleiben, daß Pinero bei einer Reise nach Norwegen Ibsen gesehen hat und flüchtig persönlich mit ihm bekannt geworden ist. Die kleine Episode in Pineros Leben könnte man getrost in Analogie setzen zu Pineros innerem Verhältnis zu Ibsen überhaupt. In Stöckers Arbeit lesen wir über diese Begegnung das Zitat: "There was an exchange of civilities between them but they had no conversation together" (a. a. O. S. 8).

Fassen wir unser Urteil über Pinero in wenigen Worten zusammen, so ist zu sagen, daß er technisch unverkennbar einiges von Ibsen gelernt hat, wie denn überhaupt auf Pineros gewandte "stage-craftsmanship" oft hingewiesen worden ist, so neuerdings nachdrücklich in E. E. Hales Buch (a. a. O. S. 83 ff.). Darüber hinaus lassen sich aber -- abgesehen von einzelnen Gedanken, die er seinen Dramen eingeflochten hat — keine tieferen Einwirkungen des nordischen Dramatikers erkennen. Bezeichnenderweise hat man Pinero auch immer mit den Franzosen vom Ende des 19. Jahrhunderts verglichen: „der englische Scribe" heißt er in einem „Russischen Brief" (Lit. Echo 1903/04 S. 60), „eine Mischung aus Augier und Dumas dem Jüngeren" nennt ihn E. Engel (a. a. O. S. 433), und Otto Hauser sagt zusammenfassend: „Pinero ist ein rein äußerliches Talent, das die angeschlagenen Probleme stets im Sinne des Publikums löst, ein englischer Sardou, ohne dessen Reichtum an glücklichen Ideen" (a. a. O. S. 96).

Knapp und treffend, wie mir scheint, wird Pinero in einem kurzen Aufsatz in der amerikanischen Zeitschrift "The Forum" charakterisiert, deren Artikel sich überhaupt durch Klarheit und Scharfsinn auszeichnen. Da heißt es u. a. von den Gestalten, die er schafft: "of course the characters are *real*. That is why they are not stirring. They conform to our conventional conceptions. They are so actual that they are commonplace, uncreative" (a. a. O. S. 495). Was ihnen fehlt, ist Wahrheit und Größe; "to be *true*, one must have an idea, a message, a

religion. One cannot simply peck at experience" (ebd. S. 496). In diesem letzten Satze liegt das Werturteil über Pinero beschlossen, und es wird damit klar, worin der große Unterschied zwischen ihm und Ibsen besteht.

Es ist bezeichnend, daß Pinero meist von denjenigen kategorisch als von Ibsen beeinflußt erklärt worden ist, die Ibsen selber wenig schätzen, d. h. man darf statt dessen wohl sagen, ihn nicht verstehen, jedenfalls nicht in Ibsen den großen modernen Dramatiker erblicken können. So heißt für sie, Pinero in Abhängigkeit von Ibsen bringen, ihn mit Ibsen zugleich verdammen. Dies ist etwa die Auffassung von Blackwood's Edinburgh Magazine, der Zeitschrift, die zwar in jüngster Zeit nicht mehr umhin kann, anzuerkennen, daß doch wohl hinter Ibsen etwas steckt, die aber Ibsens „Nora" als eine Verirrung und etwas eigentlich Ibsen Fremdes hinzustellen wagt! So kann es uns nicht wundern, dort die folgenden Sätze zu lesen: "... Mr. Pinero, who for a quarter of a century has been throwing the scent of the hay or of Ibsenism over the footlights ..." (Jg. 1900 Bd. 167 S. 837) oder "... he owes much to Ibsen ..." (Jg. 1903 Bd. 173 S. 562). Vom wahren „Ibsenismus" ist Pinero immer nur allzufern geblieben. Kein Kritiker, der von Ibsens Bedeutung für das Drama durchdrungen war, hat so geurteilt! Am deutlichsten wird dies bei Shaw. Aber auch Archer, der in seiner Achtung für Pinero so weit geht, daß er ihn "a born and highly accomplished dramatist" (Th.W. III S. 85) und gelegentlich sogar "a master dramatist" nennt (Th.W. III S. 91), ist skeptisch, wenn von direktem Einfluß Ibsens auf Pinero die Rede ist. Die Frage danach nennt er "an open question", und er glaubt "that the direct influence of the older upon the younger dramatist has been very slight, though no doubt the Ibsen movement and the Independent Theatre may have paved the way for 'The Second Mrs. Tanqueray'" (Th.W. IV S. XIX).

Ich meine, es kann nicht schwer fallen, für die so verschiedene Bewertung Pineros einen Grund zu finden. Naturgemäß besteht die Gefahr, vieles klein zu sehen, wenn man alles an dem ganz Großen mißt. Der Gefahr ist wohl Shaw

nicht entgangen, wenn er Pineros Kunst so ganz und gar verdammt, denn sein Maßstab ist doch recht eigentlich Ibsen in all seiner einsamen Größe. Dem gegenüber darf aber daran festgehalten werden, daß Pineros — wie Jones' — beste Kunst einen Fortschritt bedeutet in der Richtung des neuenglischen Dramas, das mehr sein will als leichte Unterhaltung. Aber andrerseits scheint mir doch auch, als ob der kritische Archer in seinem Drang und heißen Bemühen, das englische Drama aus seinem Tiefstand emporzuheben, die ersten praktischen Versuche, die auch hierzu führen wollten, seinerseits überschätzt und das Erzeugnis da zu sehr gepriesen hat, wo der gute Wille wohl stärker war als das Vollbringen.

V. Unbedeutendere Nachahmungen und Parodien.

Es hat natürlich auch nicht an unbedeutenden und zum Teil recht plumpen Nachahmungen Ibsenscher Stücke gefehlt. Es erübrigt sich, sie alle hier aufzuzählen, die meisten davon sind verdientermaßen der Vergessenheit anheimgefallen. Bei vielen populären Stückeschreibern zeigte sich, nachdem Ibsens Dramen die Aufmerksamkeit aller auf sich gelenkt hatten, die Absicht, Ibsen nachzuahmen, wozu sie nach ihrer Ansicht sehr wohl imstande waren (vgl. Shaw: "Man and Superman", Preface VIII). Die Bühnenschriftsteller glaubten, mit leichter Mühe Ähnliches hervorbringen zu können. Nicht ohne Ironie erzählt Shaw davon in der Vorrede zu seinen "Three Plays for Puritans" (S. XI). "The authors had no problematic views; all they wanted was to capture some of the fascination of Ibsen. It seemed to them that most of Ibsen's heroines were naughty ladies. And they tried to produce Ibsen plays by making their heroines naughty. But they took great care to make them pretty and expensively dressed. Thus the pseudo-Ibsen play was nothing but the ordinary sensuous ritual of the stage become as frankly pornographic as good manners allowed". Besonders Ibsens „Nora" erwies sich in dieser Hinsicht als wirksam; Problem und Situationen dieses Dramas sind immer wieder

ausgebeutet worden, zuerst, wie wir schon sahen, von dem jungen Jones, den man veranlaßte, daraus für sich Kapital zu schlagen. Walter Besant glaubte sich berufen, eine Fortsetzung von Ibsens „Puppenheim“ in Romanform zu geben, die im "English Illustrated Magazine", Januar 1890, unter dem Titel: "The Doll's House and after" erschien. Shaw erzählt davon in seiner "Quintessence of Ibsenism" (1913 S. 86). Darin wird in moralisierender Weise versucht, die bösen Folgen von Noras Trennung von ihrem Gatten und ihren Kindern aufzuzeigen, mit dem Resultat, daß Nora durch ihre Selbstbefreiung und ihre Flucht ihre Familie ins Unglück gestürzt hat. "Norah, no woman ever did a more cruel, a more wicked, a more selfish thing than you, when you deserted your husband and your children", sagt Madame Krogstadt zu Nora, zwanzig Jahre, nachdem diese ihr Puppenheim verlassen hat (English Illustrated Magazine 1889'90 S. 321). Diese Konsequenz befriedigte natürlich viele philisterhafte Gemüter. In der Zeitschrift "Time, a Monthly Magazine", hat Shaw (Jg. 1890 S. 197 ff.) eine Fortsetzung zu Walter Besants Fortsetzung veröffentlicht: "Still after the Doll's House", a Sequel to Mr. Walter Besant's Sequel to Henrik Ibsen's Play". Sie besteht eigentlich nur aus einem langen Zwiegespräch Krogstadts mit Nora, in dem Nora natürlich eine Rechtfertigung erfährt und der „ehrsame“ Krogstadt in all seiner Scheinheiligkeit und die der Gesellschaftsklasse, in welcher er lebt, bloßgestellt wird.

Von Bewunderung für das Ibsensche Drama und von tiefem Verständnis für das darin behandelte Problem getragen ist die Prosafortsetzung des „Puppenheims“ von Ednah D. Cheney, die nicht entstanden wäre, wenn nicht, wie es im Vorwort heißt, Walter Besant eine so falsche Interpretation des Charakters der Nora gegeben hätte. Noras Schritt wird darin voll gerechtfertigt. Und die Antwort, die hier auf die bange Frage, wie alles wohl geworden ist, gegeben wird, befriedigt und erhebt zugleich. Im harten Kampf des Lebens lernt Nora "the duty of truth and the responsibility of life in serious service for others". Und „Helmar“ lernt "the rights and free will of others" erkennen und zugleich: "that loving service need not

be slavish obedience" (a. a. O. S. 6f.). So finden sich denn die beiden auch wieder und beginnen ein neues Leben in gemeinsamer Arbeit. Wenn Ibsen selber eine Antwort hätte geben wollen, so und nicht anders wäre sie ausgefallen!

Die Zahl der Parodien des „Puppenheims" ist Legion! Eine der besten ist die von F. Anstey: "Nora, or the Bird-Cage", zuerst im Punch erschienen, dann mit den übrigen Ibsen-Parodien von Anstey: „Rosmershölm", „Hedda Gabler", "The Wild Duck" und "Pill-Doctor Herdal", einer Parodie auf Baumeister Solness, zu dem lustigen Büchlein "Mr. Punch's Pocket Ibsen" vereinigt. Bis in Shaws Puritanerspiel „Caesar and Cleopatra" hat sich der Ruf nach dem "New Woman" verirrt, den die heftige Debatte über Noras Charakter heraufbeschworen hatte. Da läßt Shaw humorvoll die entrüstete Ftatateeta zu ihrer Herrin Cleopatra sagen, die Caesar aus ihrer kindlichen Unterwürfigkeit erweckt hat: "You are like the rest of them. You want to be what these Romans call a New Woman" (IV. Akt).

Auch der umgekehrte Versuch wurde gemacht; statt der Fortsetzung gab Austin Fryers (Pseudonym für William Edward Clery) die dramatisierte Vorgeschichte eines Ibsenschen Dramas. Wir haben schon gesehen, daß Ibsen das zwar nicht von ihm erfundene, aber von ihm mit Vorliebe angewandte technische Kunstmittel der Exposition, die analytische Methode, mit besonderer Kunst in „Romersholm" handhabte. Austin Fryers hat die Vorgänge in der Vergangenheit, die wir dort nur langsam im Dialog sich vor uns enthüllen sehen, in Handlung umgesetzt. 1892 wurde im Londoner Globe Theatre sein Drama "Beata", dessen Titel ja schon sofort an „Rosmersholm" erinnert, aufgeführt. Das Drama, "whether it was intended merely to teach Ibsen the right place to begin, or, as I believe, out of a perfectly genuine impulse to put the pathos of the story of Mr. Rosmer on the stage without the merciless philosophy of Ibsen behind it, had its value as an object lesson", schreibt Shaw (D.O.a.E. I S. 252).

Man muß zugeben, daß sich Fryers, wie die ganze Behandlung des Stoffes beweist, gut in die Ibsensche Denkweise hineingefunden hat. So erinnert die Beurteilung Peter Mortensgards

durch Rebecca West, der es gewagt hat, mit dem Weibe, das er liebt, der Welt zu trotzen, an Ibsens „Gespenster", in denen die Folgen des Zwanges und der gewaltsamen Unterdrückung der Regung der natürlichen, wahren Moral so schonungslos in ihrer verderblichen Wirkung dargestellt werden. Ganz Ibsenisch ist auch die Verurteilung der Konvenienzehe — "marriage should not be a mere matter of convenience" — (Akt III S. 54). Freilich, solche Anklänge oder gar völlige Übereinstimmungen mit Ibsens Denk- und Ausdrucksweise allein brauchten für Fryers Stellung zum englischen Drama überhaupt und zu Ibsen im besonderen noch nicht viel zu beweisen, denn sie sind ja hier fast selbstverständlich. Aber eigentlich besagt doch auch das schon eine ganze Menge! Fryers hat das, was Shaw Ibsens "keynote" nennen würde, so gut getroffen, daß wir annehmen dürfen, daß solche Gedanken auch seine Gedanken waren. Und der ganze Versuch überhaupt — wenn man einmal von der rein technischen Seite absieht — wäre von keinem Ibsen-Verächter gemacht worden. Über seine Stellungnahme zu Ibsen klärt uns Fryers selbst im Vorwort auf: er bietet sein Drama an "as a respectful study in the new school of natural drama, which owes what prospect it has of present recognition in no small degree to the influence of Ibsens works on students and lovers of dramatic literature" (S. XI). Auch die Tatsache, daß er "Rosmer of Rosmersholm" drucken ließ (1891), berührt sympathisch; beweist sie doch, daß es Fryers nicht darum zu tun war, auf billige Weise aus Ibsens Drama Kapital zu schlagen und einen bloßen Bühnenerfolg zu erringen. Und er beweist, daß er mit hinein in die Bewegung gehört, die ein neues, wertvolles englisches Drama hervorbringen wollte, durch die Aufstellung des Satzes, den er für "the guiding rule" der „neuen Schule" hält: "the dramatist should never have his audience in his mind when writing". Wer dächte da nicht an Stockmanns Kampf gegen die „kompakte Majorität" und die „öffentliche Meinung"! Solche Sprache hebt sich wohltuend von Grundys "give the public the article it wants" ab!

Einen Einfluß Ibsenscher Anschauung stellt Shaw, wie schon erwähnt, fest in Wilson Barrets "The Sign of the Cross", das

im Januar 1896 in London mit außerordentlich großem Erfolg aufgeführt wurde. Was Shaw darin "the Norwegian keynote" nennt, die Worte: "How many crimes are committed unter the cloak of duty!" ist offenbar den „Gespenstern" entnommen, wo am deutlichsten das Verwerfliche des konventionellen Pflichtbegriffs zutage tritt. Als Drama liegt "The Sign of the Cross" nicht im Druck vor, 1897 ist es aber von Barret in Romanform veröffentlicht worden.

Es ist schade, daß J. M. Barrie, der erfolgreiche Autor des "Admirable Crichton" und des "Peter Pan", sich herbeigelassen hat, eine Burleske zu verfassen mit der Tendenz, Ibsen ins Lächerliche zu ziehen. Im Mai 1891 wurde in Toole's Theatre sein "Ibsen's Ghost, or Toole up to Date" aufgeführt, sehr zur Freude der Ibsen-Gegner (vgl. Academy Juni 1891). Aber schließlich beweist doch das nur, wie bekannt und verbreitet Ibsen in England war. Das Stück ist eine groteske Fortsetzung von „Hedda Gabler" — Georg Tesman hat Thea geheiratet. — Begebenheiten und Wendungen aus den „Gespenstern", dem „Puppenheim" und „Hedda Gabler" werden ins Komische verzerrt wiedergegeben, manchmal nicht ohne Geschick. Ibsen zu parodieren war ja nicht so schwer, gerade weil er über das Mittelmäßige hinausragte. Die Parodien im Punch muten gutmütig an und sind voll echten Humors. Hier aber scheint hinter dem allen die Tendenz zu stehen, der bittere Spott und das mangelnde Verständnis für Ibsens Größe. Das Stück liegt nicht im Druck vor. (Über den Inhalt vgl. The Dramatic Year Dook and Stage Directory for the United Kingdom 1892 S. 177.) Edward Morton (Bookman, Januar 1898 S. 117) versichert, daß darin "the famous Scandinavian dramatist was jocularly satirised". Vielleicht ist das, was heute jene Parodie gehässig erscheinen läßt, auf das Konto Mr. Tooles und seiner Kritiker zu setzen. "Mr. Barrie's satire contained at least one compliment to the author he ridiculed, for it implied the audience's intimate acquaintance with the dramas of Dr. Ibsen" (ebenda). Dem wirklich Wertvollen hat solcher Spott noch nie etwas anhaben können. Zu den am meisten verspotteten und belächelten Büchern gehörte seinerzeit „Werthers Leiden", und doch nimmt es längst einen

der ersten Plätze unter den Büchern ein, die zur Weltliteratur gerechnet werden. So haben auch die "many witty skitts on Ibsenism" (Academy, Juni 1891), die sich zu den heftigeren Angriffen gesellten, Ibsen schließlich doch nichts anzuhaben vermocht. Jedenfalls stimmt schwerlich, was der Verfasser dieses Artikels in der Academy — wahrscheinlich ist es wieder F. Wedmore — in bezug auf diese Burleske sagt: "Another little laurel is thereby added to the crown of Auld Lycht Idylls" (ebenda). J. M. Barrie (geb. 1860) hat offenbar in einem seiner Dramen eine Anregung von Ibsen verarbeitet, aber er ist damit wenig glücklich gefahren. Sein Drama "Old Friends" steht, wie es scheint, unter dem Einfluß der „Gespenster". "Old Friends" ist eine Variation des alten Themas: die Sünden der Väter werden heimgesucht werden an den Kindern bis ins dritte und vierte Glied. "The play might have been written in the first flush of Mr. Barrie's admiration for Ibsen. It is a simplified, sentimentalized 'Ghosts'", sagt P. P. Howe (The Repertory Theatre S. 103). Auch die „kosmische Ironie" am Schlusse des Dramas — den Widerspruch zwischen dem Geschehnis drinnen und der sternenklaren heitern Nachstimmung draußen — hält Howe für eine "Ibsen reminiscence" (ebenda). "Mr. Barrie however treats his subject in a tender, sentimental way as far removed as possible from Ibsen's manner." (Beacock: The Contemporary Drama in England. Neuere Sprachen 1910/11 S. 239.)

VI. Ibsen und Bernard Shaw.

George Bernard Shaw (geb. 1856) hat sicher am gründlichsten von allen englischen Dramatikern Ibsen studiert, und er stand von jeher in der ersten Reihe derer, die für Ibsens Anerkennung in England gekämpft haben. Andrerseits ist Shaw aber auch einer der selbständigsten Geister des modernen England überhaupt. Die Vereinigung dieser beiden Umstände erschwert es sehr, klar zu scheiden, was an seinem Schaffenswerk ureigenstes Besitztum ist, und was andrerseits darin wohl übernommene Züge des verehrten und gepriesenen nordischen Dramatikers sein mögen. Als weiteres erschwerendes Moment

für die Beurteilung kommt hinzu, daß Shaw von jeher von der großen Masse als "Ibsenite", d. h. als erklärter Vertreter Ibsenscher Ideen, und, da er selbst Dramatiker ist, auch in seiner Kunst als Ibsen-Schüler aufgefaßt wurde, wogegen er selber immer wieder mit energischem Proteste sich gewandt und so seine Selbständigkeit behauptet hat. Das darf uns natürlich nicht der Mühe entheben, selber zu prüfen und zu urteilen. Shaw selber hat ja wohl nicht immer seinen Protest mit kühler Ruhe und sachlicher Objektivität eingelegt, sondern er war verbittert wegen der Vorwürfe literarischer Abhängigkeit, die ihm so leichthin gemacht wurden. So wäre es menschlich verständlich, wenn er selber in der Hitze des Kampfes zu gering wertete oder überhaupt nicht sah oder nicht sehen wollte, daß auch er in seinem Entwicklungsgange solche Einflüsse erfahren habe. So soll es darum keinen Zweifel an Shaws Aufrichtigkeit bedeuten, wenn wir selber sein Werk einer kritischen Nachprüfung unterziehen. Freilich liebt es Shaw, sich in „kleinen Dingen mit Peer Gyntischer Sorglosigkeit zu widersprechen", wie Bab es hübsch ausdrückt (a. a. O. S. 244). So z. B. wenn die Schilderung, wie aus dem Sozialpolitiker der Dramatiker Shaw wird, die er in der ersten Buchausgabe seines ersten Stückes gibt, von der in der Vorrede zur zweiten Ausgabe abweicht, obwohl es sich doch jedesmal um dasselbe Ereignis handelte. Und als Shaw in der „Neuen Deutschen Rundschau" im Jahre 1906 mit Pathos erklärte, daß er „nicht imstande" sei, auch nur „ein einziges Beispiel dafür ausfindig zu machen, daß Ibsen von großem Einfluß auf das englische Drama gewesen" sei, da dachte er wohl wenig daran, daß er selber einige Jahre zuvor in den Kritiken für die "Saturday Review" hier und da von einem solchen Einfluß — direkter oder indirekter Art — gesprochen hatte; denn wenn er u. a. anläßlich eines Dramas von Wilson Barret dort sagt: "the influence of Ibsen is apparent throughout" (D.O.a.E. I S. 305), so steht das wohl einigermaßen im Widerspruch mit seiner oben zitierten späteren Behauptung.

Die Stellung, welche Shaw Ibsen gegenüber einnimmt, erklärt sich aus seiner Stellungnahme zur Kunst im allgemeinen.

Hier unterscheidet sich Bernard Shaw wesentlich von seinem Landsmann Oscar Wilde, und seine Auffassung von Kunst — obwohl nicht gleich der Ibsenschen — ist doch der Ibsenschen verwandt. „Ibsen selbst hat nie sein Genügen an der Kunst oder an der Wissenschaft rein als solcher gefunden. L'art pour l'art, davon mochte er nichts wissen" (Reich a. a. O. S. 466). Dem Leben selbst sollte letzten Endes seine Kunst dienen. So klingt auch Ibsens Lebenswerk aus in ein „Evangelium der Arbeit", wie Reich den Epilog tief erfaßt und deutet (a. a. O. S. 463). Auch Shaw kennt nicht die Kunst als Selbstzweck, ihm ist sie nur ein Weg, das Leben zu höherer Entfaltung zu bringen, zu einer höheren Entwicklungsstufe zu führen. "But 'for art's sake' alone I would not face the toil of writing a single sentence" (Man and Superman, Preface XXXV). Ihm ist die Kunst „ein nationalökonomisches Problem", wie es in "Socialism and Superior Brains" heißt. Im Zusammenhang berichtet hierüber neuerdings Helene Richter (Die Quintessenz des Shawismus, Englische Studien 46, 3). „Mit berechtigterer Schärfe als den alten Autoren gegenüber vertritt Shaw seinen ethisch-soziologischen Standpunkt gegen die moderne Bühnenproduktion" (ebenda S. 390). Weil er also in Ibsens Dramen das sah oder zu sehen glaubte, was er für die Quintessenz des modernen Dramas hielt — eben die vernunftgemäße Behandlung ethisch-soziologischer Probleme — darum erschien ihm Ibsens Kunst als der Ausdruck der Zeit, Ibsen selbst als der Zerbrecher alter Tafeln, als der Verkünder einer neuen, natürlichen Moral, dem er sich im Innersten verwandt fühlte. In Shaws Kunstauffassung im allgemeinen, deren Kern eben jener Gedanke bildet, daß die Kunst ein Mittel sei für einen höheren Zweck, liegt der Schlüssel für das Verständnis Shawscher Ibsen-Erfassung, liegt zugleich deren Grenze.

Shaws Werdegang ist in vielen Punkten dem Ibsens verwandt. Henderson weist in seiner Biographie mehrfach darauf hin. Mehr als diese Äußerlichkeit interessiert die innere Verwandtschaft, die tatsächlich zwischen Shaw und Ibsen besteht. In ganz verschiedener Umgebung waren Ibsen und der um ein Menschenalter jüngere Shaw aufgewachsen. Ibsen wurzelte fest

in der Romantik Norwegens, deren Einfluß sich deutlich in seinen Jugendwerken spiegelt; darin wuchs er zum Dichter heran, und ein Dichter ist er immer geblieben. Und doch ist er über die romantische Periode hinausgewachsen. Shaw lernte ihn zuerst kennen als den Kritiker der Gesellschaft, der gegen alles Hohle und Unwahre die Geißel schwang. Vielleicht einseitiger, aber schneller, war Shaw inzwischen auf anderen Wegen zu fast denselben Ergebnissen gekommen. Shaw hatte seine romantische Periode schon hinter sich, als er selber literarisch tätig zu werden begann (vgl. The Irrational Knot, Preface S. 8). So begrüßte er in Ibsen, sobald er ihn kennen lernte, den gleichgesinnten Kampfgenossen, der zu rechter Stunde auf dem Plan erschienen war. Shaw mußte ja Sympathie hegen für den Mann, der immer dem Konventionellen, durch die Tradition und nichts weiter geheiligten Alten entgegengetreten war, bei dem die Worte standen von der „kompakten Majorität", gegen die es den Kampf aufzunehmen gelte, von der Majorität, die immer Unrecht habe. Diese bitteren Worte, die Ibsen im „Volksfeind" seinen Gegnern entgegenschleuderte, hatten längst auch für Shaw ihren Inhalt bekommen. In anderer, humorvollerer Wendung erzählt er davon im Vorwort zu den "Plays: Pleasant and Unpleasant". Sein Augenarzt hatte festgestellt, daß er "a normal eyesight" besitze, daß aber „normal" in diesem Falle gerade die seltene Ausnahme bedeute. Da übertrug Shaw geschwind diese physische Tatsache aufs Psychische: "My mind's eye like my body's was normal, it saw things differently from other peoples eyes, and saw them better" (Preface S. VII). Aus Shaws eigenartiger Abneigung gegenüber Shakespeare wird es verständlich, daß er Ibsen weit über Shakespeare stellt. Mit diesem Vergleich ist es ihm bitter ernst. Dagegen hören wir durch den Ernst hindurch Shaws trockenen Humor, wenn er sagt: "For my own part, I do not endorse all Ibsen's views: I even prefer my own plays to his in some respects" (D. O. a. E. II S. 157).

Wenn wir Shaws jüngstem Biographen Glauben schenken dürfen, so kannte Shaw im Jahre 1881 noch nicht einmal Ibsens Namen (Henderson S. 269). An anderer Stelle hat Shaw selber gesagt, daß er 1885 überhaupt noch nichts von Ibsens Existenz

gewußt habe (Neue Deutsche Rundschau Bd. 17 II S. 1503 und „Widowers' Houses" 1. Ausgabe 1893 Appendix I S. 105). Die nächsten Jahre brachten die ersten Ibsen-Aufführungen. Diese wohl, sowie vielleicht die seit 1885 bestehende Freundschaft mit William Archer, mögen Shaw, der übrigens kein Norwegisch konnte, die erste Kenntnis Ibsenscher Dramen vermittelt haben. Wir wissen z. B. aus Shaws eigenen Munde, daß Archer ihm "viva voce" Teile aus „Peer Gynt" vorlas (The Irrational Knot, Preface XXV). Vor 1890 jedenfalls war Shaw mit Ibsen gründlich vertraut. Im Sommer 1890 hatte er in der "Fabian Society" eine Reihe von Vorträgen über Ibsen gehalten, Als aber durch die Ereignisse des folgenden Jahres: die Eröffnung des Independant Theatre mit der Erstaufführung der „Gespenster" sowie durch die Erstaufführungen von „Rosmersholm" und „Hedda Gabler" die Ibsen-Debatte auf ihren Höhepunkt geführt wurde, da veröffentlichte Shaw seine eben gehaltenen Ibsen-Vorträge, die er schon „as a *pièce d'occasion* which had served its turn" beiseite gelegt hatte (Quintessence of Ibsenism, 1891, Preface S. VI). "Shaw's Quintessence of Ibsenism, published in 1891, was the big gun, going off when the controversy was at its height" (Henderson, Shaw S. 295). Es ist hier nicht der Ort, eine genaue Analyse des Buches zu geben. Es ist bedingt durch Shaws eigenes Wesen. Nicht ganz mit Unrecht hat man es darum die „Quintessenz des Shawismus" genannt (Literarisches Echo X S. 1201), denn Shaw interpretiert eben Ibsen, wie das nicht anders für ihn möglich war, ganz von seinem Standpunkte aus und läßt viele seiner eigenen Ideen zwischen die Abschnitte, die sich speziell mit Ibsen befassen, einfließen. Julius Bab stellt in seiner Shaw-Biographie fest, daß Shaw dem Dichter Ibsen darin nicht gerecht zu werden vermag (vgl. a. a. O. S. 219 ff.), und hat die Gründe dafür als in Shaws eigener Art liegend aufgewiesen. Shaws Menschheitsideal, das er selber also zu verkörpern sich bemüht, ist das des Sozialphilosophen. Das Drama ist für Shaw also schließlich nur eine Ausdrucksform seiner Ideen: "I write plays with the deliberate object of converting the nation to my opinions in these matters (i. e. economic and sexual relations). I have no other effectual incentive to write

plays . . .", sagt er im Vorwort zu "The Showing-up of Blanco Posnet" (Rejected Statement I S. 319), und wenn man ihm den Weg zur Bühne verwehrte, so hörte er auf, für das Theater zu schreiben, und predigte seine Ansichten und Überzeugungen von der Rednerbühne herab und verbreitete sie durch Bücher (ebenda); nichts Ursprüngliches ist in ihm der Drang zu dramatischer Gestaltung. So fühlte wohl auch Archer, wenn er in früheren Jahren Shaw immer wieder davon zu überzeugen suchte, daß er kein Dramatiker sei, und die Ansicht vertrat, daß Shaw überhaupt kein ordentliches Drama zustande bringen könne (vgl. u. a. Th. W. II S. 109 ff.). Die Tatsachen haben gesprochen und anders entschieden. Monatelang haben Shaws Dramen die Massen herbeigelockt und gefesselt! Shaw hat sicher inzwischen manches gelernt, was der Dramatiker wissen muß; aber das, was sich als das Anziehende an Shaws Dramen erwies, war doch sicher nicht ihre spezifisch dramatische Eigenart! Das hat man auch Shaw oft genug vorgehalten und gesagt, seine Dramen seien nur „Diskussionen" auf offener Bühne, Dialoge, in denen Shawsche Ideen — „Shawismus" — diskutiert würden; man hat scharf das Überwiegen des rationalen, intellektuellen Faktors gerügt (vgl. u. a. Borsa S. 161, Hale S. 104). Ganz anders dagegen in diesem Punkte Ibsen, der selbst die Widerstrebenden — und selbst die widerstrebenden Engländer — durch die Gewalt seiner Gestaltungskraft in seinem Bann hielt! Der sah seine hauptsächlichste Aufgabe darin, „Menschencharaktere und Menschenschicksale zu schildern" (Werke I S. 442). Zwar mußte er seinerseits zugestehen, daß „in gewissen Punkten, ohne es bewußt und unmittelbar erstrebt zu haben, zu den gleichen Ergebnissen gekommen" war „wie die sozialistischen Moralphilosophen durch wissenschaftliche Forschung" (ebenda); aber in erster Linie blieb er doch immer der Dichter und Gestalter. Das hat er selber immer wieder betont; am deutlichsten wohl in jener Rede vom 26. Mai 1898: „Ich bin immer mehr Dichter und weniger Sozialphilosoph gewesen, als man im allgemeinen geneigt ist anzunehmen." (Werke I S. 467). So hat Archer auch Ibsen aufgefaßt: "it was not Ibsen the man of ideas and doctrines that meant so much to me; it was Ibsen the pure poet,

the creator of men and women, the searcher of hearts, the weaver of strange webs of destiny" (C. W. I S. XIV). Das hätte Shaw nicht sagen können! Ihm war Ibsen in erster Linie der Pionier, der Sozialreformer, und zwar darum, weil sozialphilosophische Ideen ihn selber am stärksten bewegten. Diese Einseitigkeit der Betrachtungsweise ist die Schwäche seiner "Quintessence of Ibsenism". Aber immerhin: „den Werken, die Ibsen geschaffen hat vom ‚Bund der Jugend' bis zur ‚Wildente' etwa, entnimmt Shaw wirklich das Wesentliche" (Bab a. a. O. S. 217). So stellt Shaws "Quintessence of Ibsenism", ergänzt durch Shaws spätere Ibsen-Aufsätze in der Saturday Review, doch wohl die beachtenswerteste Leistung der englischen Ibsen-Kritik dar. Shaw selber hat gar nicht behaupten wollen, daß damit nun das letzte Wort über Ibsen gesprochen sei. Sonst hätte er im Vorwort dazu nicht sagen können: "I came to the conclusion that my explanation might as well be placed in the field until a better could be found" (VII), und Henderson schreibt: "To call 'The Quintessence of Ibsenism' one-sided is not simply a futile condemnation: it is a perfectly obvious truth" (a. a. O. S. 271). Die Nachfrage nach diesem mutigen kleinen Buch gestattet einen annähernden Rückschluß auf seine Bedeutung. Seit Jahren schon war das Buch vergriffen, vor längerer Zeit schon betrug der Durchschnittspreis eines Exemplars 24 shillings! In diesem Jahre nun hat Shaw seine "Quintessence of Ibsenism" neu aufgelegt, "Now completed to the Death of Ibsen", im wesentlichen unverändert, in der alten Gestalt. Ein paar Kapitel allgemeinerer Art sind neu hinzugekommen; das vorletzte beschäftigt sich mit Ibsens technischen Neuerungen, das letzte enthält einen Aufruf, ein "Ibsen Theatre" in London zu gründen, dessen Aufgabe es sein solle, Ibsen und die modernen Dramatiker — womöglich in ganzen Zyklen — dem englischen Publikum in vollkommener Darstellung vorzuführen, ähnlich wie das Festspielhaus in Bayreuth eine würdige Stätte für Wagners Tondramen bilde. Die Einwände, welche seinerzeit gegen die erste Ausgabe erhoben wurden, werden wieder dieselben sein (vgl. S. 65—67). Ein Mangel, der hätte unterbleiben können, ist, daß Shaw es auch diesmal unterläßt, eine Analyse der „Komödie

der Liebe“ zu geben. 1891 war dies Versäumnis entschuldbar, denn damals gab es noch keine englische Übersetzung dieses Dramas; seit 1900 liegt sie aber vor. Wenn auch kein Zweifel darüber bestehen kann, daß Shaw Ibsen da, wo er am reinsten Dichter und Künstler ist, nicht gerecht zu werden vermag, wie sich das am deutlichsten an seinen Aufsätzen über „Brand“, „Peer Gynt“ und „Kaiser und Galiläer“ erkennen läßt, so sollte man es doch allmählich unterlassen, die Dinge so darzustellen, als ob Shaw von Ibsen überhaupt so gut wie nichts verstanden habe. Der Kampf für natürliches Empfinden, gegen die Fesseln des Überkommenen, bildet nun einmal tatsächlich den Inhalt vieler Ibsen-Dramen! Auf jeden Fall den Inhalt der „sozialen“ Dramen, die zuerst in England bekannt, die am heftigsten diskutiert wurden und am nachhaltigsten eingewirkt haben (vgl. auch Gosse, "Northern Studies" S. 78; Heller a. a. O. S. 320). Auch Reich nennt den „vom Dichter am grimmigsten befehdeten Grundirrtum“ die Auffassung, als sei die Konvention das Wichtigste (a. a. O. S. 489); und man braucht nur an Stelle des Wortes „Konvention“ die Worte „Ideal“, „Idealismus“ oder „Romantik“ im Shawschen Sinne einzusetzen, so hat man das, was er für die Quintessenz des Ibsenismus erklärt. So mutet es sonderbar ungerecht an, wenn der Kritiker der Daily News seinen Essay, den er anläßlich der Neuauflegung von Shaws "Quintessence of Ibsenism" verfaßte, mit den Worten schließt: "Write by all means on idealism, and immorality, and the conventions — but why Ibsen, Mr. Shaw, why Ibsen?" (Daily News, 5. September 1913).

Als im Jahre 1892 in Shaws Beisein jemand wie selbstverständlich erwähnte, daß Shaw ein Jünger Ibsens sei, entgegnete Shaw "with great show of indignation": 'What! I a follower of Ibsen! My good sir, as far as England is concerned, Ibsen is a follower of mine. In 1880, when I was only twenty-four, I wrote a book called 'The Irrational Knot' which reads nowadays like an Ibsenite novel'" (Henderson, Shaw S. 61). Denselben Gedanken hat Shaw in der Nachschrift zum Vorwort des "Irrational Knot" ausgedrückt, wenn er dort (Preface S. XXIV) darauf hinweist, daß das letzte Kapitel "so remote from Scott and Dickens and to close to Ibsen" sei. Wie steht es nun da-

mit, wenn Shaw weiter allen Ernstes behauptet (Preface S. XXV): "I seriously suggest that the Irrational Knot may be regarded as an early attempt on the part of the Life Force to write a Doll's House in English by the instrumentality of a very immature writer aged 24"? Sicher fehlt dem Jugendroman die innere Einheit und Geschlossenheit eines reifen Ibsenschen Dramas. Bab mag recht haben, wenn er das Buch im ganzen genommen „ein schwaches, künstlerisch recht belangloses" (a. a. O. S. 128) nennt. Und doch scheint mir Henderson im Unrecht zu sein, wenn er sagt: "It is the ill-chosen title, however, rather than the contents which recalls Nora and Torvald" (Shaw S. 62). Die Fabel läßt sich zwar nur gewaltsam zu der von Ibsens „Nora" in Parallele setzen; der Roman ist mit sozialistischen Ideen durchtränkt; Conolly, der Held des Shawschen Romans, ist so ein ganz anderer Charakter als Torvald Helmer, und Marian ist nicht Nora. Aber zweifellos weist "The Irrational Knot" manche Ideen und Einzelzüge auf, die ganz Ibsenisch anmuten! Vielleicht hätte man sie als von Ibsen entlehnt bezeichnet, wenn der Roman nicht so früh entstanden wäre. Ich will einige solcher Züge herausheben. Es klingt, als kämen die Worte aus Noras eigenem Munde, wenn Marian sagt: "I want to be a wife and not a fragile ornament kept in a glass case" (S. 254). Shaws Stellung zur „Kaufehe" kennzeichnet sich als dieselbe, die Ibsen dazu einnimmt, in Lalage Virtues Worten — so unibsenisch sonst ihre Figur auch sein mag — "I confess, I should not like to make a regular legal bargain of going to live with a man. I don't care to make love a matter of money" (S. 220). Der Rev. George Lind und sein Vater sind die Vertreter desselben konventionellen Pflichtbegriffs, auf Grund dessen Pastor Manders in den „Gespenstern" Frau Alving zwang, zu ihrem Gatten zurückzukehren wider ihr besseres Gefühl. So sagt der Rev. George: "Marian has been educated to feel only in accordance with her duty" (S. 304). Sicher spricht ferner Shaw durch Douglas' Mund, wenn die Rede von Frauen ist, "who have sacrificed their feelings to the laws of society" (S. 324), und Shaw spricht später (D.O.a.E. S. 305 I) von dem ähnlich klingenden Satze in dem Drama Wilson Barrets: "How many

crimes are committed under the cloak of duty" als von der "Norwegian keynote"! Henderson nennt Miss Elinor McQuinch "truly Ibsenic in her determination to be herself", und wenn Ibsen später Nora den Bruch mit ihrem Gatten vollziehen läßt — und nicht, wie mancher seiner schwachen Nachahmer dem Ausgang des ehelichen Konfliktes eine glückliche aber unlogische Wendung gibt —, so ist das dasselbe, als wenn Shaw Conolly zu Marian, die ihn verlassen hatte, sagen läßt: "It was the only honest thing you ever did" (S. 416), d. h., wie Bab sicher richtig interpretiert, „das erste sachlich irrende, aber prinzipiell klare und mutige Bekenntnis zu ihrer individuellen Lebensnotwendigkeit" (a. a. O. S. 125). So ist in der Tat die Verwandtschaft zwischen Shaw und Ibsen wurzelhaft, und die Tatsache, daß schon in Shaws Jugendwerk sich so viele Züge finden, die an Ibsen erinnern, obwohl es außer allem Zweifel steht, daß Shaw damals von Ibsen überhaupt noch nichts wußte, sollte allzu eifrige Philologen davor warnen, jeden Satz in einem späteren Drama Shaws, der Ibsenisch klingt, als von Ibsen entlehnt anzusprechen. So müssen wir von vornherein Shaw ein ungewöhnlich großes Maß von Selbständigkeit zuerkennen.

Es hätte nie zweifelhaft sein können, zu welcher Kategorie Shaws Dramen gehören mußten, sobald er auf diesem Felde tätig zu werden begann. Shaws erste Anfänge als Dramatiker reichen nicht sehr weit zurück. Sein Erstlingsdrama "Widowers' Houses" wurde zwar schon 1885 begonnen, aber erst, nachdem sieben Jahre verstrichen waren, für Mr. Greins Independent Theatre vollendet. In der Zwischenzeit ist Shaw allerdings mit Ibsen bekannt geworden und hat ihn gründlich studiert. Die Erstaufführung erregte einen Sturm der Kritik, ähnlich dem, der auf die Erstaufführung der „Gespenster" gefolgt war. Jedoch "The accusation of indebtedness to Ibsen hurled at Shaw from all sides as soon as his play was produced was promptly squelched by Shaw's vigorous denial" (Henderson, Shaw. S. 293). Shaw hat im Anhang zur Erstausgabe von "Widowers' Houses" (Appendix I S. 105) einen Teil der Kritiken zusammengestellt, in denen er als "zealous Ibsenite", "high priest of Ibsenism" oder im besten Falle einfach als "Ibsenite" bezeichnet wurde.

Und das alles darum, weil sein Erstlingsdrama nicht in die Rubrik des "well made play" hineinpaßte. Da war es bequem, ihn abzutun als einen, der auch vom „Ibsenismus" erfaßt war. Schlagworte sind ja so gut, um das eigene Denken zu ersparen. In ergötzlicher Weise stellt Shaw vier Punkte heraus, bei denen, wo sie sich auch in einem modernen Drama finden mögen, die englische Kritik sofort Ibsenschen Einfluß vermutet: Vererbung, Emanzipation der Frau, jede beliebige feindliche Kritik der Ehegesetze und -gewohnheiten, Mischung von Schlechtigkeit und Güte in demselben Charakter, und er weist darauf hin, daß alle diese Ideen in England schon längst Wurzel gefaßt hatten, ehe Ibsen kam, daß sie zum Teil überhaupt nichts spezifisch Modernes enthalten (Appendix I S. 106). Wir haben keinen Grund, zu bezweifeln, daß Shaw unabhängig von Ibsen sein erstes "unpleasant play" verfaßt hat. Shaw hat selber öffentlich verkündet, daß die ersten beiden Akte geschrieben wurden, ehe er jemals von Ibsen gehört hatte (vgl. 1. Ausgabe S. 105). Vielleicht ist das ja eine von Shaws kleinen Übertreibungen, die er sich hier und da leistet. Was er damit hat sagen wollen, stimmt zweifellos: keine Erinnerung an Ibsen hat ihn bei der Arbeit an seinem ersten dramatischen Werke beeinflußt. Stoffwahl und Behandlung werden durchaus aus Shaws eigener Entwicklung verständlich. Freilich klingt das Motiv des "tainted money" an Ibsens „Volksfeind" an. Das ist aber wohl Zufall. Huneker hat sicher unrecht, wenn er literarische Abhängigkeit des Dramas "Widowers' Houses" von Ibsens „Volksfeind" behauptet (a. a. O. S. 244). Den Unterschied in der Behandlung desselben Problems bei Shaw und Ibsen deutet Henderson so an: "Whereas Shaw was content to uncover the social canker and expose its ravages in all directions, Ibsen, through the instrumentality of Stockmann, holds out an ideal for the regeneration of society" (Shaw S. 293). Dazu kommt, daß der Zug von dem Fluch des Geldes zusammenhing mit Shaws Wagner-Lektüre — „Rheingold" sollte der Titel des Dramas sein, das zuerst als gemeinsame Arbeit Shaws und Archers geplant war. Richard Wagner und Karl Marx bildeten ja damals die Lektüre Shaws. Aus beiden ist etwas in die erste dramatische Arbeit übergegangen. Außerdem war Shaw

damals in eifriger Propagandaarbeit für die Fabian Society tätig (vgl. Mencken S. 22). Zweifellos hat Shaw auch recht, wenn er sich darauf beruft, daß von Ibsens beliebter Technik der analytischen oder retrospektiven Methode keine Spur in "Widowers' Houses" zu finden ist (1. Ausgabe, Appendix 1 S. 105).

"In the following year, 1893, when the discussion about Ibsenism, the New Woman and the like was at its height, I wrote for the Independent Theatre the topical comedy called 'The Philanderer'", so erzählt Shaw selber im Vorwort zu den "Unpleasant Plays" (S. XII f.), wie sein zweites Drama entstand. Die Tendenz des Stückes ist offenkundig. Shaw gibt ein Bild der englischen Gesellschaft, die im Begriff ist, sich mit den Ideen Ibsens abzufinden. Die Schlagworte "Ibsenite" und "Ibsenism" kehren darin wieder, aber Shaw spottet derer, die diese Worte immer im Munde führen, ohne Ibsen zu verstehen oder verstehen zu wollen. Das Ganze ist eine große Parodie. Und doch sahen weite Kreise des Publikums darin einen Angriff Shaws auf Ibsens Ideen; selbst William Archer unterlag der Täuschung. Man hat den "Philanderer" oft Shaws „Wildente" genannt, weil Shaw darin wie Ibsen in der „Wildente" seine eigenen Ansichten und die, für welche er immer zuvor eingetreten war, scheinbar verspottete (Huneker S. 244). Der "Philanderer" ist heute nur noch von „archäologischem" Interesse (Mencken S. 28).

Abhängigkeit von Ibsen wurde Shaw erneut vorgeworfen beim Erscheinen seines dritten Dramas "Mrs. Warren's Profession". Shaw hat wieder protestiert. "I never dreamt of Ibsen or De Maupassant, any more than a blacksmith shoeing a horse thinks of a blacksmith in the next county" (Henderson, Shaw S. 301). Ich glaube wiederum nicht, daß Shaw hier, ihrer Herkunft bewußt, Ideen aus „Nora" oder aus den „Gespenstern" übernommen hat, woran man denken könnte. Aber man darf doch wohl annehmen, daß bei seinem gründlichen Studium Ibsenscher Werke manche Ansicht, die bei Shaw vielleicht im Keim vorhanden war, durch den ihm so sympathischen nordischen Dichter entwickelt, manche andere Idee, die er dort erstmals vorfand, von ihm übernommen wurde, ohne daß er

wußte oder zugeben wollte, daß sie nicht bei ihm selber gewachsen war, weil sie eben in der Richtung seiner eigenen Geistesentwicklung lag. So wird es nahezu unmöglich, Ibsenschen Einfluß bei Shaw nachzuweisen, weil er an sich so vieles mit Ibsen gemeinsam hat! Man kann eigentlich nur sagen, daß dieser oder jener Zug an Ibsen erinnert. So auch hier wieder bei "Mrs. Warren's Profession". "Nora as daughter, instead of Nora as wife, Vivie leaves her home under the same profound conviction of her duty to herself as a human being" (Henderson, Shaw S. 301). "Mrs. Warren's Profession" ist nach der analytischen Methode aufgebaut. Darin möchte ich allerdings einen Einfluß Ibsenscher Technik erblicken — trotzdem Shaw das wohl schwerlich zugäbe —, gerade weil Shaw selber das Fehlen dieser Technik in "Widowers' Houses" als einen Beweisgrund für seine Unabhängigkeit hingestellt hat (vgl. Henderson, Shaw S. 294).

Man ist sicher vielfach viel zu weit gegangen in der Sucht, Ibsensches in Shaws Werken wiederzufinden. So ist es z. B. höchst unwahrscheinlich, daß Shaw die Idee von der Haltlosigkeit des romantischen Heldenideals. die er in dem ersten seiner "four pleasant plays" vertritt, von Ibsen bezogen habe, d. h. daß er in Ibsens „Ballonbrief" gelesen habe: „Ist das Große wirklich groß?" wie Maximilian Harden (Zukunft 1904 II S. 164) annehmen möchte. Im Vorwort zu Archers "The Theatrical World" 1894 hat Shaw ausgeführt, daß Sergius genau so wie Helmer ein „Held" vom Standpunkt der modernen Frau aus gesehen sei. Aber Shaw hätte sich sicher dagegen verwahrt, wenn man in diesen äußerlichen Vergleich mehr hätte hineinlegen wollen, wenn man daraus hätte entnehmen wollen, daß für ihn der Charakter eines Sergius ohne das Vorbild eines Helmer undenkbar gewesen wäre.

Das Drama Shaws, von dem man wohl noch mit am meisten Berechtigung behauptet hat, daß es unter Ibsenschem Einfluß stehe, ist "Candida". Henderson sagt darüber: "The whole atmosphere of the play makes it inconceivable at any time in the world's history save in the age of Ibsen" (Shaw S. 343). Brandes schreibt: „Hier erinnert die ruhige, sich in Gespräche

auflösende Handlung an Ibsen“ (Zukunft XI. Jg. S. 33); Borsa (a. a. O. S. 146) vergleicht Candidas Wesen mit dem der Solveig. So befinden wir uns schon rein äußerlich in einer Ibsenschen Atmosphäre. Dazu kommen inhaltliche, stoffliche Ankläge. "It was not a very new message, having been sent us already in the whole body of the Ibsenian aesthetics, and the whole soul of the Ibsenian ethics", heißt es in Harper's Weekly (Jg. 1904 S. 124). "It bears marked resemblances to 'The Comedy of Love' and 'The Lady from the Sea'" (Henderson, Shaw S. 343). Die Schlußsituation in "Candida" ist offenbar bewußt der „Frau vom Meer“ entnommen. Wie Ellida „in Freiheit“, „freiwillig“ und unter eigener Verantwortung wählen soll zwischen dem, den das Gesetz ihren Mann nennt, und dem Fremden, der um ihre Liebe wirbt, so soll auch Candida frei zwischen ihrem rechtmäßigen Gatten und dem Dichterjüngling, der sie verehrt, stehen und sich entscheiden, wem sie fürderhin ihr Leben leben soll. Es ist fast undenkbar, daß Shaw bei diesem Höhepunkt der Handlung nicht die Ibsensche Situation vorgeschwebt hat. Aber doch ist "Candida" Shaws eigenstes Werk! Denn nichts als die äußere Form der Lösung des Problems hat er von Ibsen übernommen. Es möge mir gestattet sein, hier in Babs Worten auszuführen, was in diesem Punkte Shaw von Ibsen scheidet. Bab meint auch, es liege in dieser Wendung „ein Stück Ibsen, d. h. mehr Ibsen-Kritik als Ibsen-Nachahmung. Hier mehr als im 'Liebhaber' ist die Satire auf die Ibsenianer geschrieben, die ihren Dichter zu einem Lehrer der Emanzipation als Selbstzweck, einem Propheten der 'leeren Freiheit' machten; die aus seinem Zerbrechen der Regel sofort eine neue Regel machen, etwa daß eine aufgeklärte Frau unbedingt von Mann und Kind fortlaufen müsse. Tatsächlich ist ja an Nora nichts vorbildlich als der Mut, die Konsequenzen einer individuellen Situation zu ziehen, die eigene Lebenskraft aus einer Gefahr zu retten. Keineswegs aber muß jede konventionelle Ehe für jeden eine solche Gefahr sein, und Shaw zeigt just in 'Candida' eine der 'Nora' sehr ähnliche Situation, in der doch die Lebenskraft ihre Erfüllung gerade auf entgegengesetztem Wege sucht. Allerdings offenbart Morell einen ähnlichen Ehemannsdünkel bürger-

licher Konvention, aber er ist dabei ein anderer und wertvollerer Mensch als Helmer, und Candida ist keine Nora, keine süßtörichte kleine Schwalbe — sie ist wissend, und Wissen macht frei, sie ist in Wahrheit die Stärkere. Und weil sie weiß, daß sie die Stärkere ist, kann sie sich über Morells eitlen Irrtum, daß er ihr Beschützer, Führer, Erhalter sei, mit gütigem Lächeln hinwegsetzen. Sie, die in Wahrheit stets frei war, braucht nicht den Schein der Freiheit; sie ist längst wie jene Ibsensche zweite Nora, die 'Frau vom Meer', an die Shaws Schlußsituation äußerlich so erinnert, in Freiheit und unter eigner Verantwortung akklimatisiert — heimisch geworden in einem Kreis bürgerlicher Liebespflicht. Auch Candida bleibt — weil sie jederzeit gehen könnte, und läßt den Fremden, den ewigen Wanderer auf der bürgerlichen Erde hinziehen" (a. a. O. S. 312ff.). Das Problem an sich, von der Frau, die zwischen dem eigenen Manne und einem fremden Liebhaber wählen soll, ist kein neues. Ganz oberflächlich gewendet freilich und nur von der humorvollen Seite aufgefaßt, haben wir es schon in Sardous "Divorçons" vor uns. Ibsen hat es unendlich vertieft. Shaw hat es offenbar von Ibsen wieder übernommen, aber ihm in neuer Ausgestaltung seines Geistes Stempel aufgeprägt.

Und so geht es uns mit allen Shawschen Dramen. Es ist sehr wohl möglich, daß Shaw die eine oder andere Situation von Ibsen übernommen und dem organischen Ganzen irgendeines seiner Dramen eingefügt hat, hat er doch sich selber gelegentlich bezeichnet als "a crow who has followed many plows" (Henderson, Shaw S. 312). So etwas Ähnliches nimmt Augustin Hamon an, und er wird damit wohl das Rechte treffen (a. a. O. S. 104). Und daß Shaw hier und da in dieser Weise „Autoren plünderte", gibt er in der Vorrede zu "Man and Superman" (S. 27) ja unumwunden zu, und er hat auch nie ein Hehl daraus gemacht, die Quellen anzugeben, denen er bewußt seine Stoffe entnahm. Zu den häufiger angewandten Zügen, die mir von Ibsen entlehnt scheinen, möchte ich z. B. den rechnen, der sich bei Ibsen so häufig findet: am Schlusse der dramatischen Handlung kommt es wie eine plötzliche Reife über den Helden oder die Heldin, plötzlich sieht man klar, der Weg, den man zu gehen hat, liegt

offen vor einem, wie ein Schleier fällt es einem von den Augen. Das drückt sich dann darin aus, daß man sich für plötzlich gealtert hält. Diese Wendung findet sich zum Beispiel am Schlusse von "Candida". "How old are you?" fragt Candida den Dichterknaben. Und Marchbanks, reif geworden durch die letzten Erlebnisse, antwortet: "As old as the world now. This morning I was eighteen". Dieselbe Wendung findet sich wieder am Schlusse von "How he lied to her Husband" und am Schlusse von "Misalliance". In "Man and Superman" sagt Roebuck Ramsden im I. Akt von John Tanners Buch: "I have not read it: I would not soil my mind with such filth, but I have read what the papers say of it". Das klingt genau so wie die entrüstungsvollen Worte von Manders, als Frau Alving ihn fragt, ob er die Schriften gelesen habe, welche er so sehr verwirft: „Sie glauben doch wohl nicht gar, daß ich mich mit der Prüfung solcher Erzeugnisse beschäftige? Ich habe genügend über diese Schriften gelesen, um sie zu mißbilligen" (I. Akt). Diesen Zug, der für beide Charaktere so typisch ist, mag Shaw von Ibsen entnommen haben. Die Ähnlichkeit zwischen beiden Aussprüchen ist sehr groß. Nur wenn man ihm das Eigentumsrecht an einer originalen Idee abspricht, dann gerät Shaw in gerechte Wut. Daß er sich Ibsen verwandt fühlt, sagt er selber ebenfalls in der Vorrede zu "Man and Superman", aber mit aller Energie — am deutlichsten wohl in der Vorrede zu „Major Barbara" — wehrte er sich gegen den altbackenen Einwand, Ibsen-Schüler zu sein: "They confidently derive me from a Norwegian author of whose language I do not know three words, and of whom I knew nothing until years after the Shavian *Anschauung* was already unequivocally declared in books full of what came, ten years later, to be perfunctorily labelled Ibsenism" (First Aid to Critics S. 148).

Feststellen, daß Shaw viele Züge mit Ibsen gemein hat, heißt natürlich nicht, Shaw gleich Ibsen setzen! Beider Art und die Natur ihrer Werke unterscheiden sich selbstverständlich auch voneinander. Für Shaw ist, wie wir oben schon gesehen haben, typisch, daß er in seinen Dramen sich ausgesprochenermaßen an den Intellekt wendet, was ihm vielfach den Vorwurf

eingetragen hat, daß seine Dramen überhaupt keine Dramen, sondern nur Debatten oder Diskussionen seien. So urteilen heißt freilich auch wieder den Bogen überspannen. Daß Shaw auch Dichter ist, obwohl er keine Verse in die Welt hinausgeschickt hat, daß er tief und ursprünglich empfindet und Worte finden kann, die zu Herzen gehen, das offenbart sich uns an mehr als einer Stelle; das geht u. a. daraus hervor, daß er die Gestalt eines Marchbanks schaffen konnte, die trotz des Romantischen doch nichts Triviales an sich hat; das erkennen wir weiter aus der Sterbeszene im "Doctor's Dilemma", das beweist uns die Persönlichkeit einer Major Barbara (vgl. hierzu Bab S. 384). Aber Shaw sagt selber in dem Vorwort zu "Man and Superman": "As for me, what I have always wanted is a pit of philosophers" (S. XXVII). Damit hängt zusammen, daß Shaws Stücke — wenigstens seine älteren — einen viel persönlicheren Charakter tragen als die Ibsenschen. Holbrook Jackson, Shaws ältester Biograph, hat dies schon richtig gesehen: "He sees life quite as sharply as Ibsen does, he states what he sees with the same acute sense of fact, but he cannot or will not entirely separate it from his own explanatory mind. He rings up the curtain and *explains* social life. Where Ibsen is simply realist Shaw is an expository realist — he is Ibsen become self-conscious" (a. a. O. S. 167/68).

Von Shaws Technik ist schon an einzelnen Stellen die Rede gewesen. Ganz allgemein gesprochen, hält Friedrich Brie Shaws Technik für die schwächste Seite seiner Dramen (vgl. „Nord und Süd" September 1908 S. 348), „er hat einfach die Technik seiner Romane übernommen". Daran ist vieles richtig. Charakteristisch für Shaw sind vor allem seine langen Bühnenanweisungen, voll direkter Charakteristik, in denen er all das unterbringt, was er im Dialog nicht anbringen kann. In anderen Punkten jedoch ist Shaws Technik der Ibsenschen verwandt. "Aside" und "soliloquy" verschmähte Shaw. Trotzdem schreibt Henderson: "As for indebtedness to Ibsen for his technique, he vigorously scorns the idea" (Shaw S. 416). Shaw selber hat bei derselben Gelegenheit gesagt: "The objective side of Ibsen's technique is a part of the common stock of modern dramatic realism" (ebenda). Dabei hat er aber wohl übersehen, daß Ibsen es war, der erst den Grund zu diesem

"common stock of dramatic realism" gelegt hatte. Wir haben vorne schon erwähnt, daß Shaw offenbar in jüngster Zeit seine Ansicht über das Neue, was Ibsensche Technik brachte, geändert hat. So dürfen wir wohl annehmen, daß er jetzt auch zugeben würde, daß indirekt seine eigene Technik, welche die alten Kunstmittel über Bord geworfen hat, sich doch letzten Endes auf Ibsens Pionierarbeit zurückführen läßt.

So kamen wir dazu, wie bisher bei anderen Dichtern, auch bei Shaw nach ein paar stofflichen Anklängen an Ibsen suchen zu müssen. Aber der große Unterschied, der zwischen Shaw und den meisten der bisher betrachteten Dramatiker besteht, ist der, daß bei den anderen Ibsens eigenste Geistesart — bis auf ganz wenige Ausnahmen — ihnen fremd blieb. Jeder hatte seinem eigenen Individuell gemäß die von Ibsen empfangene äußere Anregung verarbeitet, wenn sie nicht gar als etwas Anorganisches aus dem Gesamtrahmen seiner Kunst- und Weltanschauung heraustrat. Ganz anders bei Shaw. Shaws individuelle Art erinnert in vielen Zügen an Ibsen. Aber das, was er mit Ibsen gemein hat, läßt sich in der Tat nicht auf einen Einfluß Ibsenscher Art zurückführen; es war schon da — mindestens schon im Keim —, ehe Shaw sich eine gründliche Kenntnis Ibsenscher Kunst hatte verschaffen können. Ähnlich urteilt schon der Ibsen-Kenner Georg Brandes: „Hinter Shaw steht Ibsen. Doch so starke Gemütsbewegungen er ursprünglich wohl in Bernard Shaw bewirkte: im einzelnen kann von einer Beeinflussung nicht die Rede sein. Dazu ist Shaw zu originell und zu grundenglisch" (Zukunft XI. Jahrg. S. 32). Was er dann weiter sagt, werden wir aber nur mit einer starken Einschränkung gelten lassen können. „Von Ibsen, dessen Herold er war, empfing er zunächst wohl nur die Anregung, sich in das Persönlichkeitsleben sehr komplizierter Menschenseelen zu vertiefen, und den fortwirkenden Impuls, der ihn trieb, allgemein anerkannte Vorurteile, dramaturgische wie menschliche, abzuschütteln" (ebenda). Denn in dem Zertrümmern alter Formen hatte Shaw seine Aufgabe gefunden, längst ehe er auf seinem Werdegang mit Ibsen bekannt geworden war. Es war Eduard Bernstein, der zuerst das glückliche Wort von Shaw als dem „lachenden

Ibsen“ geprägt hat (Sozialist. Monatshefte, März 1905 S. 213), das dann von Filon (Revue des deux mondes, 15. November 1905) und von Brie („Nord und Süd“, September 1908) wieder aufgenommen wurde. Es ist zweifellos etwas Richtiges daran, Shaw in dieser Weise mit Ibsen in Vergleich zu setzen, denn Shaw ist undenkbar ohne seinen Humor, der ihn als leichte Waffe im schweren Kampf der Meinungen wirksam unterstützt. "Since Swift no such insistent preacher hat so leavened his lesson with laughter" (Mac Carthy, The Court Theatre S. 89). Wo der Humor bei Ibsen einmal hervorkommt, da ist er meist grimmig und bitter ironisch. So müssen wir schließlich Shaw, dem ungewöhnlichen Manne, der Ibsen in seiner Art von all seinen Zeitgenossen am nächsten kommt, ein außergewöhnliches Maß von Selbständigkeit zuerkennen — und darin liegt sicher ein Teil seiner Größe. Das Ergebnis der Gegenüberstellung Shaws und Ibsens läßt sich in den Worten Bries zusammenfassen: „Wenn er auch einen ihm ähnlichen Weg eingeschlagen, seine Art ist so originell und seinem innersten Wesen entsprechend, daß er ihn wohl auch ohne Ibsen gefunden hätte“ (Nord und Süd, September 1908).

VII. Ibsensche Kunst und die jüngeren Dramatiker.

War es schon schwer, den Einfluß Ibsenscher Kunst auf die dramatische Produktion des Ausgangs des 19. Jahrhunderts und der ersten Jahre des 20. Jahrhunderts annähernd zu bestimmen, so wird es fast unmöglich, in dieser Hinsicht die neuesten englischen Dramatiker zu beurteilen, all die jungen Talente, die noch am Anfang oder erst mitten in ihrem Schaffenswerk stehen. Die jüngste dramatische Produktion Englands läßt sich noch kaum überschauen. Darum sollen zum Schluß hier nur ganz wenige Worte über einige ihrer hervorragendsten Vertreter gesagt sein.

Einer der bedeutendsten unter ihnen ist sicher John Galsworthy (geb. 1867). Verhältnismäßig spät — erst 1906 — hat er angefangen, Dramen zu schreiben, nachdem er vorher

Jahre lang als Romanschriftsteller tätig gewesen war. Er selbst hält sich für durchaus unbeeinflußt von irgendeinem anderen Dramatiker. "I think I may say (without exaggeration) that I came into theatre land quite free from the influence of any dramatist or any kind of stage-writing" (persönlicher Brief vom 7. September 1913). Als er im Jahre 1906 begann, für die Bühne zu schreiben, hatte er, wie er sagt, nie ein Ibsen-Drama gesehen und nur ein paar gelesen, ohne sie zu verstehen oder sonderlich zu schätzen. "My own method was the outcome of the trained habit (which I was already employing in my novels) of naturalistic dialogue guided, informed, and selected by a controlling idea, together with an intense visualization of types and scenes. I just wrote down the result of these two, having always in my mind's eye not the stage, but the room or space, where in real life the action would pass" (ebenda). In diesem letzten Punkt berührt er sich mit Ibsen, scheinbar ohne sich dessen selber bewußt zu sein. Es könnte so scheinen, als ob sein Drama "Joy, A Play on the Letter I" (1907) mit der Ibsenschen Idee des Rechtes auf volle Entfaltung der Persönlichkeit in einem ursächlichen Zusammenhange stände. So wenn Mrs. Gwyn zu ihrer Tochter sagt: "Am I to live all my life like a dead woman because you are ashamed?" (III. Akt). Gipfelt doch ihr Streben darin, „ihr" Leben zu leben! Oder wenn Dick sagt: "I know a really clever man — an author. He says that if marriage is a failure people ought to be perfectly free; it isn't everybody who believes that marriage is everything". Der zitierte "author" könnte natürlich Ibsen sein; es kann aber auch, wenn Galsworthy überhaupt an dieser Stelle irgendeinen bestimmten Autor im Auge gehabt hat, Shaw gemeint sein, was mir noch viel glaubhafter erscheint. Aber auch Shaw hatte sich unbeeinflußt von Ibsen seinen festen Standpunkt in der Frauenfrage erworben. Es liegt meiner Ansicht nach kein sichtbarer Grund vor, warum wir annehmen sollten, daß Galsworthys Ansichten, wie er sie in seinen Dramen vertritt, von Ibsen direkt entlehnt seien. Wie sehr aber gerade er in seiner Lebensanschauung Ibsenscher Denkweise nahekommt, das beweist u. a. sein jüngstes Drama "The Mob", das im April 1914 von Miß

Horniman am Coronet Theatre aufgeführt wurde. Beim Hören dieses tiefen und eindrucksvoll ernsten Dramas drängt sich geradezu die Erinnerung an Ibsens „Volksfeind“ auf. Nur sind die kleinstädtischen Verhältnisse, in denen Ibsens Drama spielt, ins Große übersetzt, und die Tragik wird dadurch und besonders durch den Tod des Helden noch erhöht. England steht im Begriff, durch einen vom Zaune gebrochenen Krieg ein kleines Volk zu vergewaltigen. Mit den bekannten hochtönenden Phrasen wird das Vorhaben beschönigt. Aber in dem Parlamentsmitglied Stephen More regt sich mächtig das Gefühl für Recht und Gerechtigkeit. Er läßt sich nicht abhalten, selbst nachdem der Krieg ausgebrochen ist, in flammendem Protest seinem Volk ins Gewissen zu reden, um in ihm das Bewußtsein für die Unsittlichkeit seines Vorgehens zu wecken und es auf den rechten Weg zurückzuführen. "Right or wrong—my country!", ist alles, was man ihm entgegenhält. Seine Wähler verlassen ihn, seine Familienmitglieder wenden sich verständnislos und grollend von ihm ab. Einsam und vielgeschmäht setzt er sein Werk fort, beschimpft und verspottet von dem „Mob“, von der „kompakten Majorität“, wie Stockmann, bis er in dem Aufruhr und Trubel der ersten Siegesnachricht, als ihn höhnend die fanatische Menge umtanzt, einem von ihnen als „Vaterlandsverräter“ zum Opfer fällt. — Galsworthy ist einer der besten aus der Gruppe der modernen englischen Autoren, die bemüht sind, wieder ein würdiges, gehaltvolles englisches Drama zu schaffen!

Von der Ernsthaftigkeit dieser Aufgabe sind manche unter den aufsteigenden Größen durchdrungen. Es mögen hier noch Masefield und Granville Barker genannt sein, hinter dessen Drama „Waste“ (1907) man schon rein äußerlich etwas Tieferes vermuten möchte, weil es mit so vielem anderen Wertvollen das Schicksal teilt, vom englischen Zensor verboten worden zu sein. Diese drei Vertreter des modernen englischen Dramas hat man auch öfters als Schüler Shaws bezeichnet, mit am meisten Berechtigung aber wohl Granville Barker (geb. 1877), dessen Drama sich wie das Shaws vorwiegend an den Intellekt wendet. Shaw selber vergleicht Barker mit Ibsen: "In Granville Barker's plays, the campaign against our society is carried on with all Ibsen's

implacability" (Quintessence of Ibsenism 1913 S. 200). Die Bühnenanweisungen in „Waste" scheinen mir ihrer ganzen Art nach unter dem Einfluß der Shawschen zu stehen.

Es ist unmöglich, in dieser kurzen Darstellung alle die Namen der jungen Kräfte zu nennen, die am Werke sind, um ein lebendiges englisches Drama zu schaffen; sie sind am Werke, und es wird manches Bleibende von ihnen geschaffen werden. Immerhin muß auch hier der irischen Bewegung mit ein paar Worten gedacht werden, deren Hauptvertreter William Butler Yeats (geb. 1865) und John Millington Synge (1871—1909) am meisten dazu beigetragen haben, eine irische Heimatkunst in unsern Tagen zu erwecken. Aber diese irische Heimatkunst in ihrer reinsten Ausprägung war Ibsenschem Geiste fremd. Sie wurzelt in den nationalen Traditionen Irlands, der grünen Insel, umwoben von mystischem Zauber, und hält sich fern von Ibsenschen Problemen. Yeats hat die Gedichte und die übrigen Werke William Blakes herausgegeben! Synge, der allzufrüh Verstorbene, hat Ibsen wohl gekannt. Aber "Synge spoke poorly of Ibsen, but chiefly for his contentment with joyless and pallid words" (P. P. Howe, Synge S. 48), und er, "it is probable, never cared at all for the great social and political questions" (ebenda S. 101). Maeterlincksche Kunst ist der neuirischen verwandt und nicht ohne Einfluß darauf geblieben. Immerhin ragt Ibsen auch bis in die Sphäre des irischen Nationaltheaters hinein: "The Irish National Theatre was about to come to birth with the assistance of actors imported from London, it is true, and with no more dramatic justification than Mr. Yeats' own beautiful and shadowy 'Countess Cathleen', and a fairly capable imitation from Ibsen by Mr. Martin" (Howe, Synge S. 25).

Schluß.

Zusammenfassung.

Der Verlauf dieser Untersuchung hat sehr viel negative Resultate gebracht. Aber die Aufgabe, Ibsens Bedeutung für das englische Drama zu bestimmen, war ja doppelseitig und nicht

nur so zu fassen, daß Ibsenscher Einfluß hier und da festgestellt werden, sondern gerade auch da verneint werden sollte, wo er allem Anschein nach nicht wirksam gewesen war. Kurz, es galt die Grenzen abzustecken, innerhalb derer Ibsensche Kunst und Weltanschauung eine Einwirkung ausgeübt hatte. Da war zuerst mit vielen unrichtigen und leichtfertigen Behauptungen aufzuräumen, mit so vielen schließlich, daß am Ende — abgesehen von einer Einwirkung auf die Technik des Dramas — von direktem Einfluß Ibsens, also von einem Einfluß im engeren Sinne, nur noch sehr mit Einschränkung die Rede sein kann. Und das ist auch schließlich gar nicht so verwunderlich! Wenigstens auf dem Gebiete der Kunst haben die ganz Großen selten eine Schule hervorgerufen. Dazu sind sie eben zu groß! Es ist ihr Segen und ihr Fluch, einsam sein zu müssen. Ibsen war auch so einer! Man hat ihn nachgeahmt. Aber in der Nachfolge der Großen liegt immer auch eine Gefahr, und der sind die kleineren Geister nicht entgangen: "They have only dulled the edge of his sword", wie Galsworthy es schön ausdrückt (persönl. Brief, Sept. 1913). Es ist also falsch, in bezug auf das englische Drama von „Ibsen-Schülern" im engeren Sinne des Wortes zu sprechen, obwohl man vielfach davon reden hört und diesen Ausdruck liest. "He created no school of disciples or imitators in England", sagt auch William Archer (persönl. Brief vom 21. Aug. 1913). Gewiß ist Ibsen in seinen Dramen nicht nur Revolutionär, nicht nur Neinsager gewesen, er hat zugleich einen Idealismus im philosophischen Sinne des Wortes besessen, der neue Bahnen der Entwicklung andeutete und hinauswies auf höhere Ziele. Schon in jener ersten englischen Besprechung eines Ibsen-Dramas überhaupt hatte Gosse Protest eingelegt gegen "the flippant judgment some Scandinavian critics have past on Ibsen as a merely negative satirist. A man who pours out the vials of scorn upon vice and recommends virtue with such winning sweetness as does the author of 'Peer Gynt' and 'Brand' is anything rather than negative" (Spectator, 20. Juli 1872). Aber so richtig wirksam geworden ist in der Tat Ibsen erst als verneinende Kraft. Er mußte erst „einmal ordentlich auslüften", wie es in den „Stützen der Gesellschaft" heißt, und der

frische Wind, den er erregte, ließ manch altes Gemäuer und morsches Gebäude zusammensinken. So besteht seine ursprünglichste Wirkung darin, daß er ein Bahnbrecher geworden ist für ein junges Geschlecht. Und — wenn auch von direkt nachweisbarem Einfluß nur sehr mit Vorsicht die Rede sein kann — diese indirekte Wirkung hat er in vollem Maße auch in England ausgeübt. Das läßt sich heute gar nicht mehr leugnen, dafür sind die Zeugnisse zu zahlreich. In diesem Sinne stehen alle namhaften Dramatiker Englands nach Ibsen im weiteren Sinne unter Ibsens Einfluß, ob sie es zugeben wollen oder nicht, weil er ihnen den Weg bereitet hat. "A commanding personality, in literature as well as in statecraft, creates an atmosphere, and lesser men, breathing it, take on its creator's characteristics" (Mencken S. XXVIII). Denn was Reich in seinem Buche über den Einfluß sagt, den Hegel und Nietzsche ausgeübt haben, das gilt auch von Ibsen: In unserer Zeit kann man von Ibsen beeinflußt sein, ohne seine Dramen selbst gelesen zu haben. Diese Art des Einflusses gibt sogar der skeptische Shaw zu. "In the drama then, we may depend on it that though we shall not have another Ibsen, yet nobody will write for the stage after him as most playwrights wrote before him" (Quintessence 1891 S. 143). Denn "a modern manager need not produce 'The Wild Duck', but he must be very careful not to produce a play which will seem insipid and old-fashioned to playgoers who have seen 'The Wild Duck' even though they may have hissed it" (D.O.a.E. I S. 155.). "The practical business point is not how people liked Ibsen, but how they liked Byron, Sardou and Tom Taylor after Ibsen" (ebenda). So gibt schließlich selbst Shaw zu, daß Ibsen von sehr großer Bedeutung für die Entwicklung des englischen Dramas gewesen ist, weil er das Publikum indirekt erzogen hat, trotz der ablehnenden Haltung, die es so lange gegen ihn einnahm. Ibsen hat nun einmal eine „Bewegung" in England hervorgerufen, und die hat im englischen Drama doch ihre Spuren zurückgelassen. Denn "Until the advent of Ibsen the other day there had not for many years been anything worth calling a movement in dramatic art" (Shaw, Widowers' Houses 1. Ausg. S. XVI). Ähnlich drückt sich Gosse aus (Enc. Brit. VIII 1910

S. 536): "Deeply and genuinely as many of them disliked Ibsen's works, they found, when they returned to the old-fashioned play, the adapted frivolity or the home-grown sentimentalism that they disliked still more". Der oft wiederkehrende Ausdruck "the post-Ibsen play" sagt in wenigen Worten dasselbe: ein Drama nach Ibsen muß wesentlich anders sein als eines, das vor Ibsens Bekanntwerden in England geschrieben wurde. Die Zeugnisse der berufensten Kritiker und Dramatiker über diese Seite des Ibsenschen Einflusses ließen sich häufen! Aus ihrer Menge will ich noch eines herausgreifen. In einem Nachruf in der "Academy", der Ibsen gewidmet ist, heißt es: "He not only brought back the theatre into the number of intellectual forces; he set people thinking, questioning, searching for the truth in all countries" (Academy LXX, 1906, I S. 500). Und in einem der besten Ibsen-Nachrufe, die im Jahre 1906 geschrieben wurden, heißt es sogar, daß der Einfluß, den er in diesem Sinne auf das englische Drama ausgeübt hat, so groß gewesen sei, daß er unmöglich überschätzt werden könne! (The Stage Society News 16. Juli 1906). Und das ist wohl der schönste Erfolg, den Ibsen sich nur hätte wünschen können! So wie des wahren Philosophen höchstes Streben ist, seine Schüler philosophieren zu lehren und nicht eine Philosophie, so ist es der schönste Lohn, der Ibsen je hätte werden können, wenn von ihm gesagt werden darf, daß er ein Ferment gewesen ist in dem Entwicklungsprozeß der Kunst, von der er die tiefe Auffassung hatte, daß sie nur dann ihren Zweck recht erfülle, wenn sie dem Leben selber wieder diene. Das Sichlosmachen des englischen Dramas vom Konventionellen und Faden wäre wohl auch ohne Ibsen geschehen; die Anzeichen dafür, daß das englische Drama aus seinem tiefsten Tiefstand sich wieder erheben sollte, waren vorhanden. Aber ohne Ibsens großes Beispiel wäre sicher die Entwicklung sehr viel langsamer vor sich gegangen. "Ibsen was in reality the hero of the new departure" (P. P. Howe, The Repertory Theatre S. 30). Er hat das, was Archer schon 1882 für das Wesen des ernsten modernen Dramas erklärte, gebracht, seine Dramen waren "stimulants and not sedatives". Die moderne Schule der englischen Dramatiker weiß, was sie Ibsen

verdankt, und sie bezeugt ihm ihre Verehrung bei allen Gelegenheiten. Aber trotz alledem muß doch gesagt werden, daß man gut daran tun wird, in seinem Urteil über das moderne englische Drama nicht allzu optimistisch zu sein. Es gibt unter den jungen englischen Dramatikern eine ganze Reihe, deren Namen einen guten Klang haben, und doch lehrt ein Blick auf den Spielplan der Londoner Theater, wie eine minderwertige Kunst immer noch die Massen anzulocken vermag, wie sehr viele Bühnenleiter immer noch von dem Bestreben sich leiten lassen, ihre Kassen zu füllen, und dabei alle wertvolleren Gesichtspunkte verschmähen. Wenn darin je ein Umschwung kommen wird, dann wird es noch lange dauern, bis er deutlich sichtbar geworden ist. Aber vielleicht verschwindet diese Art von dramatischer „Kunst" nie ganz, solange Menschen Menschen sind. Wenn nur die Zahl derer, die das Wesen dramatischer Kunst und ihrer Wirkung tiefer erfassen, ständig wächst! Aber daß das in England der Fall zu sein scheint, dafür sind doch heute die Anzeichen vorhanden. Hier wird der Name Ibsen immer mit Ehrfurcht genannt werden. Freilich besteht die Gefahr, daß Ibsen selber bei der großen Masse, die ihn nie so ganz besessen hat, vergessen wird. Denn "the most effective way of shutting our minds against a great man's ideas is to take them for granted and admit he was great and have done with him" (The Quintessence of Ibsenism, 1913, Preface VIII). Darum kommt Shaws Ruf nach einem Ibsen-Theater zu rechter Stunde. Das englische Volk, auf dessen Achtung Ibsen soviel gegeben hat, hat Grund, ihm dankbar zu sein!

Robert Noske, Borna-Leipzig, Großbetrieb für Dissertationsdruck.

Lebenslauf.

Am 31. März 1892 wurde ich, Robert Huber, als Sohn des am 12. Juli 1913 verstorbenen Direktors der Frankfurter Gewerbekasse Albrecht Huber in Frankfurt a. M. geboren. Ich bin evangelischer Konfession und preußischer Staatsangehöriger. Von Ostern 1898 an besuchte ich das Frankfurter Realgymnasium „Musterschule", das ich Ostern 1910 mit dem Zeugnis der Reife verließ, um in Bonn Germanistik und neuere Sprachen zu studieren. Von April bis September 1911 weilte ich in England und den Vereinigten Staaten von Nordamerika, um mich im Gebrauch des Englischen zu vervollkommnen. Das Wintersemester 1911/12 verbrachte ich an der Universität Berlin. Ostern 1912 bezog ich die Universität Marburg, wo ich am 25. Februar 1914 das Examen rigorosum bestand. Seitdem halte ich mich weiter in Marburg auf, um mich auf das Staatsexamen vorzubereiten.

Allen meinen akademischen Lehrern bin ich zu großem Dank verpflichtet, am meisten aber Herrn Professor Viëtor, der mich zu der vorliegenden Arbeit angeregt und mich immer bereitwilligst mit seinem Rat und seiner Beihilfe unterstützt hat.

Manchen wertvollen Hinweis für meine Arbeit verdanke ich auch dem freundlichen Entgegenkommen der Herren William Archer, Henry Arthur Jones und John Galsworthy.